Augusta perusia. Rivista di topografia, arte e costume ...

AVGVSTA PERVSIA

RIVISTA MENSILE D'ARTE E COSTVME DELL'VMBRIA

ANNO III FASC. I-II

· SOMMARIO ·

· IN · PERVGIA · PRESSO · LA · TIPOGRAFIA · V · BARTELLI

Anno III — Gennaio - Febbraio 1908 — Fasc. 1-2

AVGVSTA PERVSIA

RIVISTA MENSILE D'ARTE E COSTVME DELL'VMBRIA

Carissimo Briganti,

« L'*Augusta Perusia* non è delle mie creature quella che possa essermi meno « cara: ispiratami da Benedetto Croce, l'ospite fedele e illustre di cui Perugia « altamente s'onora; nata dai puri affetti che mi avvincono alla nativa regione; « nutrita della reverenza verso la nostra storia e dell'ammirazione delle nostre « superbe bellezze, onde anche l'anno scorso l'Umbria e Perugia furono ammirande « a italiani e stranieri; circondata di tutte quelle speranze che il pensiero d'un « umbro che si senta italiano può concepire, non posso lasciarla andare già pel « mondo, così giovinetta, senza un vivo rimpianto. Ma, affidata alle tue cure « amorevoli e sapienti, essa si farà grande e onorerà il paese natale. E questa « certezza mi conforta. Anzi, permettimi di ringraziarti con sincero calore del « sacrifizio non lieve a cui ti sobbarchi per l'amore che porti agli studi e per « il nobile desiderio che ti riscalda di accrescer lustro al nome dell'Umbria.

« Con più vivo rimpianto mi separo dai cortesi lettori, dai valorosi amici « che mi prestarono la loro collaborazione. Agli uni e agli altri compio, per mezzo « tuo e qui, il gradito dovere di porgere l'espressione della mia imperitura « riconoscenza, nella piena fiducia che essi, nel comune culto dei diletti studi, « si stringeranno ancor più saldamente intorno a te, perchè non siano disperse « le nobili energie di cui, pur in sì breve tempo, ho sperimentato direttamente « che l'Umbria è ricca. Ogni città e cittadina della cara regione vanta eruditi « e storici di grande valore e di grande modestia: la R. Deputazione di Storia « Patria li conosce, se ne giova, se ne onora: l'*Augusta Perusia* può e deve « coadiuvare il nostro massimo Istituto scientifico nell'affratellarli sempre più, « dando loro frequenti occasioni non solo di trovarsi idealmente insieme intorno « alle glorie comuni, ma di porsi in più viva e diretta comunicazione col pubblico. « E tu anche personalmente puoi giovare a tale scopo. Non basta essere in

« molti : bisogna vivere in molti la medesima vita spirituale, se si vuol secondare « anche in questo campo quell' opera di risveglio e di rinnovamento che i nostri « migliori uomini politici hanno veramente, è giusto riconoscerlo, iniziato con « tanta fede e con tanto ingegno.

« Ai cari amici di redazione, ai quali principalmente si deve, se in ispecie « quest' anno, la Rivista ha potuto degnamente corrispondere alle legittime « aspettative degli studiosi e all' onorifico incarico di illustrare ufficialmente la « grande *Esposizione d'arte antica umbra*, il mio fraterno saluto, la mia viva grati- « tudine, anche perchè, promettendo di rimanere al loro posto, hanno rafforzata « la tua fede nell' esito felice dell' impresa.

« La loro provata modestia non mi consente dir di loro tutto il bene ch' io « pur vorrei ; ma per fortuna meglio d' ogni mio discorso parlano i nomi, e che « qui si registrano, di Luigi Grilli, di Giustino Cristofani, di Alessandro Bellucci, « di Giulio Urbini. Con quest' ultimo, simbolo vivente d' ogni nostra idealità, tu « e gli altri compagni vorrete certo che io suggelli l' opera compiuta e inauguri « l' avvenire. »

Padova, maggio 1908.

Ciro Trabalza.

Ai Lettori,

Il prof. cav. Ciro Trabalza ha il merito di aver fondato nella nostra Regione una Rivista d'Arte, per raccogliere intorno a sè gli studiosi, che con le loro ricerche dessero lustro e decoro all' Umbria nostra. L'*Augusta Perusia* entra ormai nel terzo anno di vita, e gli ottimi criteri con i quali la diresse Ciro Trabalza seppero dare al nostro Periodico una ben meritata rinomanza in Italia ed all' Estero, dove tutte le più importanti riviste fecero sempre larghe e lusinghiere recensioni degli studi in essa pubblicati.

Nè poteva essere a meno: l' Umbria così ricca di preziose opere d'arte e di storiche memorie, sebbene in questi ultimi anni abbia prodotto una grande fioritura di dotte monografie, pure presenta ancora alle geniali investigazioni degli studiosi tanto campo inesplorato da ben meritare che un periodico regionale raccolga quanto di meglio gli scrittori nostri vengono scoprendo ed illustrando.

E l' importanza artistica della nostra Regione si affermò nello scorso anno con la ben riuscita Mostra d'Antica Arte Umbra, la quale seppe rivelare al mondo intero dei tesori sconosciuti, in buona parte descritti ed illustrati nella nostra Rivista. E potè l'Arte Umbra ben delineare quei caratteri che la distinguono da quelle delle altre regioni d' Italia.

Ora pertanto che, non potendo più il Trabalza per la sua dimora in Padova attendere, come Egli sapeva e voleva, alla direzione del periodico, questa è stata da me assunta insieme col valido aiuto del prof. Giustino Cristofani, che con la sua speciale competenza è tra i più emeriti cultori degli studi dell'Arte Umbra.

E ci accingiamo nell'ardua impresa con la piena fiducia che non manchi l'aiuto di tutti gli studiosi e dei cortesi lettori, alla cui benevolenza vogliamo in special modo affidarci. Soltanto così noi confidiamo di poter conservare in

vita, per il decoro dell' Umbria nostra, questa Rivista, la quale serva a dimostrare come anche tra noi ritornino in onore quegli studi che, una volta prerogativa degli stranieri, hanno raggiunto entro questi ultimi anni in Italia un alto grado di sviluppo. L' Umbria non è storicamente ed artisticamente inferiore a nessun altra regione italiana; sarebbe quindi umiliante per noi dover ricorrere sempre e soltanto a pubblicazioni non umbre per conoscere quanto si scrive o si pensa delle cose nostre.

FRANCESCO BRIGANTI.

Per la storia dell' arte del legname nell' Umbria

Adamo Rossi, l' operoso investigatore che dagli archivi umbri trasse tanta copia di documenti ad illustrare le memorie dei nostri artefici, molti dei quali devono a lui se il loro nome, tolto dall' immeritato oblio, torna ad occupare un posto nella storia dell' arte, pubblicò una ricca serie di atti, concernenti lavori d' intaglio e di tarsia, nel 1° Volume del suo « Giornale d' Erudizione artistica » e che vanno dal 1400 al 1590.

Il Rossi per altro non estese le sue ricerche oltre gli archivi perugini, accennando, non sempre esattamente, ai cori di varie chiese di Assisi e di Todi; in ogni modo il materiale da lui messo assieme è di somma importanza e tale da permettere a chi sappia farne buon uso, di scrivere una vera storia dell' arte del Legname nell' Umbria.

Giustamente fu osservato che gli Umbri, i quali coltivarono con tanto successo la pittura da produrre parecchie Scuole, quasi tutte giunte all' eccellenza per opera di insigni maestri, non ebbero altrettanta inclinazione per la scultura, all' infuori della decorativa e sussidiaria dell'arte di fabbricare, e perciò furono costretti a ricorrere a Pisa, a Firenze ed a Siena quando vollero condurre importanti lavori come la Fonte Maggiore, la tomba di Benedetto XI, la facciata di S. Bernardino in Perugia.

Chi volle spiegare tal fatto con l' indole mistica del nostro popolo, al cui delicato sentimento religioso forse ripugnava la statua, figurazione troppo pagana, non credo abbia colto nel vero: non vi è chiesa anche umile di campagna dove non si venerino crocifissi o immagini di santi intagliate in legno da vecchi artefici, come non mancano sculture in pietra qua e lá, sebbene di poco pregio e di rozza fattura, dovute a scalpelli locali. Forse la mancanza di marmi statuari nelle nostre montagne, che pur forniscono pietre adattissime all' ornamentazione architettonica, fu non ultima causa per la quale gli Umbri non poterono esercitare il loro ingegno nel campo della scultura monumentale; mentre i monti e le colline della regione, un giorno molto più che non oggi, dovevano fornire abbondante legname acconcio ai più svariati lavori.

Anche ai dì nostri non è difficile trovare in Assisi, a Spello ed a Gubbio, che meglio delle altre città conservano il loro carattere medioevale, tettoie sorrette da eleganti modiglioni, poste a coprire edicole e maestá, e talvolta intere facciate di chiese, proteggere ancora vestigi di antichi affreschi; per le strette e tortuose contrade si possono anche oggi vedere quei curiosi cavalcavie a travi ed assicelle sottili, che i nostri vecchi statuti comunali chiamano *implancati* e che non raramente presentano traccie di liete policromie. Alle finestre ed alle porte delle casette, tutte di pietra e di color ferrigno, stanno spesso, tarlati e sgangherati, i primitivi infissi, con eleganti riquadri a semplici cornici e con la

strana applicazione della centina, che servì a voltare l'arco, a rinforzo ed ornamento dei battenti; da per tutto rimangono avanzi che attestano l'originalità, il buon gusto e la perizia dei nostri vecchi legnaiuoli.

I documenti di archivio ci lasciano memoria di lavori d'intaglio e di tarsia eseguiti nel XIV secolo da artisti locali; così, ad esempio, nel 1349 Nicoluccio e Tommaso di Ceccolo di Tardino assisani lavoravano in patria il coro del Duomo (1), che venne però rimosso quando nel 1520 Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino condusse a termine quello che ancora oggi si ammira; d'intaglio trecentesco rimane in Assisi la porta della Sacrestia della Basilica inferiore di S. Francesco, con fogliami nei riquadri contornati da semplici tarsie, guasta da reiterate vernici e che meriterebbe un diligente restauro. Ma è in Perugia sopratutto che l'arte dell'intaglio dovette fiorire rigogliosa e prospera, poichè i maestri di legname uniti ai lapicidi formarono in questa città una forte corporazione, della quale, se ignoriamo il preciso anno di origine, sappiamo che verso la metà del 300 tanta era la potenza da meritarsi che il Comune nel 1352 le cedesse, in compenso degli alti servigi resi alla cosa pubblica, una casa con torre posta nel Rione di Porta S. Pietro, entro la Parrocchia di S. Maria del Mercato, casa che era stata dei Decemviri confiscata a Messer Crispolto di Pietro Crispolti, signor di Bettona, il quale per tentativo di ribellione ebbe mozzo il capo il 28 Agosto di quell'anno (2).

Rimane ancora nella Biblioteca Comunale di Perugia il prezioso Codice membranaceo (N. 1977) contenente gli Statuti e la Matricola dell'Arte; ho creduto utile pubblicarlo, tanto più che per le numerose note cronologiche apposte ai nomi di gran parte dei Maestri, può riuscire di grande profitto agli studiosi. Degli statuti, che hanno molta parte in comune con quelli delle altre Arti e Corporazioni, darò soltanto le rubriche dei capitoli, dei quali invece ho riportato integralmente il testo se contengono norme speciali che interessino la storia del legname. L'arte era governata da un *Camerario* e da un *Massario*, assistiti da cinque *buoni uomini;* tutti duravano in carica sei mesi. Il senno politico dei nostri Comuni rifulge ad ogni passo da queste costituzioni, unitamente ad un alto concetto della dignità dell'Arte; si esigeva dagli ascritti una grande probità nell'esercizio del loro magistero, indicandosi persino in quali tempi dell'anno dovesse farsi la *taglia* del legname, perchè questo riuscisse di buona qualità e i committenti non fossero ingannati (cap. 27). Per la storia del costume notiamo tra i più interessanti i capitoli 17, 18 e 19, dove si danno disposizioni per le *luminarie* o proces-

(1) ANTONIO CRISTOFANI - *Storie di Assisi* - (III Ediz., Assisi, 1902, pag. 190). Il Cristofani e dopo lui altri, credette riconoscere un frammento di tal Coro in una figura di vescovo benedicente assai bene intarsiata e che si conserva nella sacrestia di S. Rufino; ma i caratteri stilistici non possono farcelo ritenere della metà dal 300, mentre convengono ad un'arte molto più tarda, tra la fine del 400 o i primi del 500.

(2) PELLINI, *Historia di Perugia*, Parte I, pag. 927. Dallo stesso storico sappiamo che nel 1354 la casa fu confermata all'Arte che la risarcì nella parte diroccata; ma nel 1371 i figli di Crispolto tentarono riaverla e se ne resero padroni con la violenza; intervennero i decenviri che nel 78 la restituirono all'Arte. Avendo però quelli iniziata una causa, ebbero nel 1385 favorevole sentenza ed all'Arte fu dato un compenso di 400 fiorini d'oro da prelevarsi sulla tassa del macinato (Ibid. pagina 1321).

sioni, si fissano i salari degli araldi e dei giullari e si descrive il vestito dei nunzi. Ai primitivi Statuti seguono, come è solito, altre riformanze; così nel 1393, al tempo del Camerario Giovanni di Maestro Marco, si stabilirono pene contro i bestemmiatori; nel 1432, *per providum virum Magistrum Antonium Magistri Xpophori de Perusio P.S. honorabilem Camerarium artis Magistrorum Lapidis et Lignaminis,* oltre il regolamento per l'Ospedale dell'Arte da fabbricare in Porta S. Pietro, si ordinò che tutti gli artefici di città e del contado, perugini o forestieri, che non fossero iscritti nella Matricola, pagassero la *dovana* di cinque soldi di danari ogni sei mesi, eccetto i garzoni *(discipuli)* per il primo anno passato col *maestro* ad apprendere l'arte, e quelli che per infermità o altra cagione non potessero in quel tempo esercitarla.

La sede della corporazione fu nel Rione di Porta S. Pietro almeno fino al 1428, ma dalla matricola dei Pesciaiuoli sappiamo che nel 1465 la *audientia Magistrorum Artis Lapidum et Lignaminis* era *subtus Loggia scilicet in capite platee magne civitatis.* Che intagliatori e scalpellini fossero uniti in unica maestranza, si deve alla stretta parentela delle arti loro, diverse soltanto per la materia adoperata, ed al fatto che spesso l'artefice le esercitava ambedue, pronto a passare dalla pietra al legno a seconda delle commissioni: così i documenti dell'Archivio di Assisi ci mostrano Polimante dalla Spina adoperato nel Coro della Basilica Inferiore e nei lavori del portico sulla piazza della Basilica stessa; Crispolto da Bettona collaborò nel medesimo Coro e scolpì per la piazza della città un pulpito, del quale avanza l'elegantissimo nascimento. Chi ha qualche conoscenza della nostra scultura decorativa, non può non avere osservato quanto la modellatura dei fogliami e le stesse sagome risentano dell'intaglio e come le pietre appaiano lavorate con un gusto ed una fattura tutto propria dell'arte del legno. La matricola di Perugia non ci dice se gli inscritti operassero nell'uno o nell'altro magistero, ma anche questa è una prova del promiscuo esercizio di ambedue le arti che, se non sarà stato generale, non doveva nè pure essere una rara eccezione. Comunque sia, il vedere nei più antichi documenti data costantemente la precedenza al Legname è indizio non dubbio che delle due arti questa fosse la più importante anche per il numero dei maestri; è vero che di quanto ci avanza, la produzione dei lapicidi è la più abbondante, ma non dimentichiamo che la fragilità della materia, i mutati gusti dei tempi e spesso la barbara noncuranza di tante famiglie, ci hanno tolto per sempre quei lavori in cui dovettero massimamente esercitarsi gli antichi legnaiuoli, il mobilio domestico, del quale per altro possiamo nelle vecchie tempere e negli affreschi vedere riprodotto più d'un saggio.

Il più antico lavoro di legname esistente in Perugia è il rivestimento della Udienza dei Mercanti nella Sala loro concessa dal Comune nel 1390; nel 1403 gli atti di quell'Arte la chiamano già *solita audientia*, nè è quindi improbabile che in quel frattempo sia stato eseguito l'elegante lavoro, nel quale concorrono intaglio e tarsia a motivi prevalentemente geometrici, eseguiti con mirabile finitezza, se non con varietà e con bravura.

Il motivo è dato da uno scomparto a quadri racchiudenti un quadrilobo intagliato per le pareti e un rombo parimente a rilievo per le lunette e le vele della volta; i quadrilobi hanno nel centro una tarsia geometrica. Il seggio

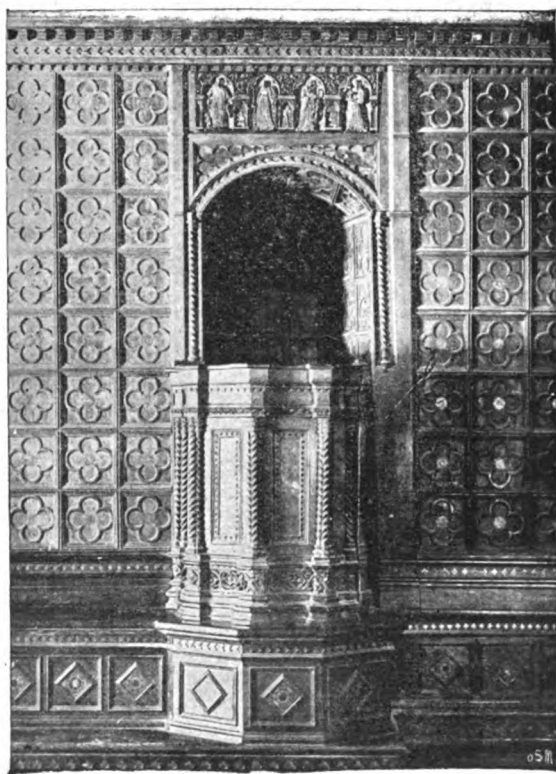
contrasta per ricchezza con la semplicità dell' insieme; la spalliera presenta un largo fregio di quadrilobi e di circoli, sormontato da un elegante ramo che si attorce in strette volute dai grossi fiorami; sotto la cornice è una galleria a bifore pensili trilobate, sorrette da colonnine tortili, mentre la lunetta sovrastante è decorata da un grande rosone nel cui centro campeggia a forte rilievo il grifo posato sopra una balla, emblema dell'Arte dei Mercanti; gli spazi minori sono lavorati a rose fiammeggianti di tipo geometrico, il tutto qua e là si avviva con opportune dorature. Il bancone, restaurato da Venceslao Moretti che vi rifece le formelle mistilinee mancanti ispirandosi a quelle della base del monumento a Benedetto XI in S. Domenico di Perugia, apparteneva al Collegio dei Notari, dal quale la Mercanzia lo acquistò nel 1855; lavoro della stessa epoca e forse degli stessi artefici che decorarono questa sala, intona perfettamente con la sua decorazione e presta nuovo argomento a crederla opera di artisti locali. In mezzo alla parete sinistra sporge il piccolo pulpito o *pergolo*, come lo chiamano i documenti, poligonale e con fasci di colonne tortili agli angoli, quasi copiate dalla Fontana Maggiore; nel suo zoccolo si ripete il fregio floreale del bancone, l'unica nota vegetale in questa opera, tutta condotta con elementi geometrici. Sopra l'arco ribassato del pulpito, entro quattro nicchie, divise da pilastrini egualmente a nicchie con grifi rampanti, sono a schiacciato rilievo e tutto dorate le figurine della Prudenza, della Fortezza, della Giustizia e della Temperanza, con panneggi a fitte pieghe ondulate e che ricordano nella tecnica quelle della grande porta del Palazzo dei Priori.

PERUGIA - Udienza dei Mercanti.

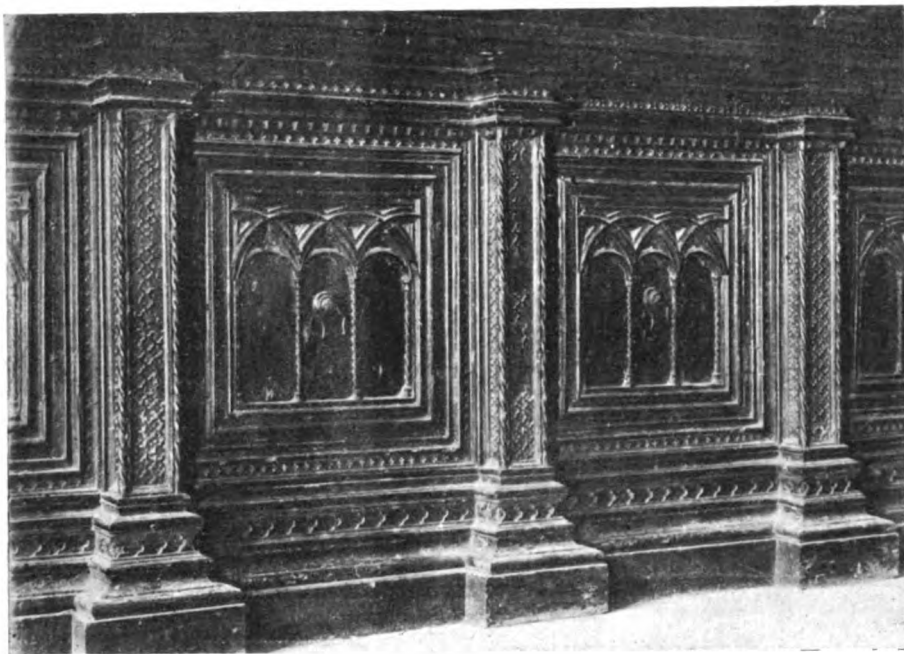
Seggio e Bancone.

Non è frequente in Italia trovare un'ampia sala completamente coperta di legno, anche nelle volte, e la Mercanzia di Perugia ne acquista un carattere nordico, quale spira dai vasti saloni dei castelli feudali nell' Europa centrale; non per questo è da pensare che si tratti di lavoro tedesco; il gusto gotico degli intagli è schiettamente italiano e nulla vieta di crederli eseguiti da artefici umbri. D' un maestro tedesco, Nicolò, si ha memoria nell' Archivio Decenvirale quando il 29 Giugno 1450 i Priori protestarono contro di lui perchè non aveva condotto a termine, come si era obbligato, prima della festa di S. Giuseppe,

l'altare della Cappella Nuova di Palazzo; pare che l' intagliatore alemanno non fosse molto coscienzioso nel condurre il lavoro, tanto che i Priori decisero di togliere l'altare, eseguito con legname di qualità inferiore al convenuto.

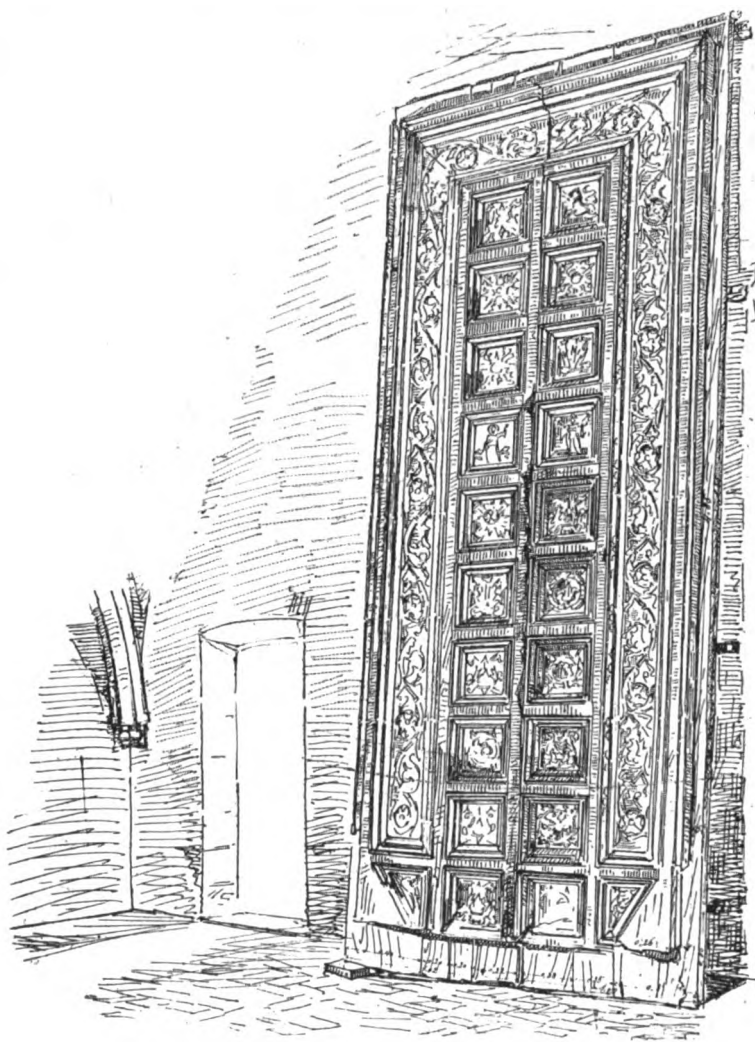
Se non ci avanza più nulla del tabernacolo o ciborio lavorato nel 1420 da Baldo di Giovanni perugino per la chiesa di S. Domenico, possiamo collocare circa questa epoca il bellissimo bancone della sacrestia di S. Agostino, di carattere architettonico, con cornici ricche e sottili nelle sagome, decorato abbondantemente di quadrilobi nei pilastrini e nei fregi. Ma verso la metà del 400 sembra che tra i molti intagliatori perugini iscritti all' Arte, non ve ne fossero di valenti, per cui i Priori, i quali abbiamo visto essersi dovuti rivolgere ad un Tedesco per l'altare della nuova Cappella Decenvirale, chiamarono da Foligno Gaspare di Iacopo ad eseguirne il coro. Del Maestro folignate sono scarse le notizie, ma non è da porre in dubbio la valentia; poichè, lasciato, non sappiamo per qual ragione, incompiuto il lavoro, il suo successore, Paolino di M. Giovanni d'Ascoli, il 9 ottobre 1452 si obbligava a seguitarlo *come è principiato per lo sopradicto mastro Guasparre o vero più bello e megliore*. Dunque l'Ascolano non fece altro che condurre a termine l'opera sul modello ideato ed in parte eseguito da Gaspare e a questo più che a lui ne spetta il merito. Quale oggi lo vediamo, rimesso a posto dopo inconsulte remozioni e vandaliche manomissioni, ridotto ad undici dei ventidue seggi originari, in gran parte rinnovato egregiamente da Venceslao Moretti, non è in tali condizioni da permetterci di distinguere l'opera del primo da quella del secondo artefice; tuttavia ne possiamo anche oggi ammirare la severa ed elegante semplicità. Ogni seggio comprende in alto un quadrato nel quale è iscritto un rombo intagliato a fogliami crociformi, a boccioli, a grifi rampanti, con altre foglie nei triangoli, ed un altro quadrato in basso messo a tarsie, divisi da un fregio con circoli quadrilobati a traforo. Le divisioni dei seggi presentano svariati motivi di foglie, di animali, modellati con rude energia e il banco è sorretto da colonnine poligonali sobriamente decorate. Paolino d'Ascoli, più fortunato di Gaspare, può essere studiato in Perugia nel Coro di S. Maria Nuova, del quale diremo tra poco, ed in quello del Duomo

PERUGIA - Udienza dei Mercanti.

Pergolo o pulpito.

della sua città natale. Il carattere dell'arte sua è tutto nel modo di segnare e di trattare il fogliame, a grossi cauli, con lobi grassi e tondeggianti, che partono sempre da un centro, disposti a rombo, qualche volta attorti a fiamma; egli ricava le sue formelle da un sol piano, metodo questo assai scabro nella tecnica e che offre grandi difficoltà per ottenere forti rilievi.

PERUGIA - S. Agostino - *Bancone della Sacrestia.*

E son queste appunto le caratteristiche del Coro Decenvirale, nè vi notiamo differenze che ci permettano di assegnare questa o quella parte a Gaspare o a Paolino; in una parola il continuatore adopera una tecnica del tutto simile a quella del Folignate ed io inchino a credere che l'Ascolano debba esserne stato discepolo. Nè in Foligno manca un bell' esemplare di intaglio quattrocentesco nel frammento della porta di S. Agostino, nel quale troviamo lo stesso gusto, la medesima tecnica del Coro Decenvirale; il fogliame è condotto forse con maggiore energia, i piani sono più larghi, ma potrebbe trattarsi di lavoro eseguito da Gaspare senza intervento di garzoni e nel momento più felice della sua attività. La base di leggio, con bifore negli specchi dell'esagono, conservato nella Chiesa di S. Giacomo di Foligno, non è certo del maestro, ma della sua scuola, intorno alla quale poco o nulla sappiamo del resto, perchè Pollione, figlio di Gaspare, non ci è noto altrimenti che per il bancone di S. Maria di Spello, malamente conservato e diviso in due parti; in un pilastrino si legge: SVB | R . P . D . FRAN | EPO | SPOLE | TANO | ET D . | TROI | LO BA | LION | PROT | BASIL | LICAE | HVIVS | PRIO | RE | ANO | MD | POLLION . F | Sarebbe inutile cercare tracce dell' arte paterna in questo lavoro di Pollione, le cui delicatissime tarsie sembrano disegnate dal Pintoricchio che allora trovavasi a Spello ad affrescare la Cappella dei Baglioni per lo stesso committente Troilo di quella illustre fami-

glia. Come nella pittura vediamo i folignati Lattanzio, figlio di Nicolò Alunno, Belardino Mesastris e Feliciano de' Muti volgersi all' imitazione dei perugini e più specialmente del Pintoricchio, abbandonando le tradizioni della scuola locale, così dovette accadere per le arti minori; Pollione ce lo rivela chiaramente almeno per la tarsia.

Quando nella seconda metà del 400 Foligno potè vantare un pittore come Nicolò di Liberatore, le sue relazioni commerciali con le vicine Marche ave-

FOLIGNO - S. Agostino - *Frammento della porta.*

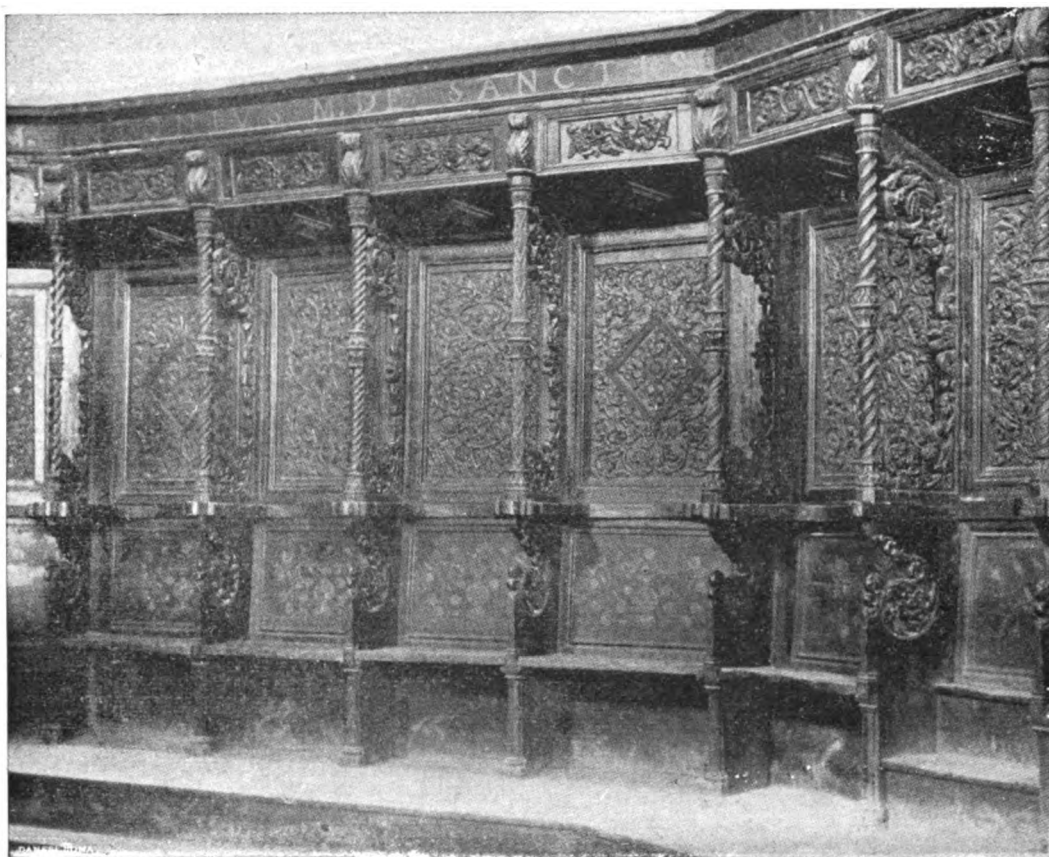
vano favorito un vivo reciproco scambio di relazioni artistiche: Bartolomeo Vivarini e più tardi Carlo Crivelli influirono non poco sull'Alunno, cui non mancarono in quella regione numerose ed importanti commissioni, come a Cagli, a Montelpare ed a Sanseverino. L' arte veneta si faceva sentire su ambedue le opposte rive dall'Adriatico: Ancona fino dal 1451 chiamava Giorgio Orsini da Sebenico per la sua Loggia dei Mercanti e più tardi per i bei portali delle sue

chiese; intagliatori veneti eseguivano il ricco soffitto di S. Ciriaco, importando così nelle Marche quello stile goticizzante e fiorito, tutto proprio dell'arte ornamentale veneziana (1).

Come nella pittura, così nell' intaglio, Foligno fu il tramite delle influenze venete nell' arte Umbra, influenze che già riscontriamo nell' opera di Gaspare, sopra tutto nei caratteristici fogliami a fiamme ondeggianti. L'Alunno esercitò più che altro la pittura, ma dovette anche intendersi d' intaglio e di tarsia; i suoi bellissimi polittici sono sempre racchiusi entro ricche cornici di uno stile che il Passavant battezzò per *gotico-brunellesco* (?), ma che noi diremmo più esattamente *umbro-veneto*. Fra poco dovremo parlare dell' artefice marchigiano, Giovanni da Montelpare (non *Montelupo* come lesse il Rossi) il quale eseguì nel 1470 su disegno di Nicolò la grandiosa macchina del polittico di Gualdo Tadino; e sempre il pittore si mantenne fedele a questo tipo che rivediamo con leggere varianti nella tavola, frammento di polittico, di Deruta (1457 o 58) e nei polittici di Cagli (ora a Brera 1465), di Montelpare (1466, ora al Vaticano ed intagliato anche questo da Giovanni), di Sanseverino (1468), di S. Rufino in Assisi (1470?), della galleria Albani (1475), di Nocera (1483), di S. Nicolò in Foligno (1496?); solo nell' ultima sua opera firmata, il trittico di Bastia del 1499, l'artista cede alquanto al gusto della rinascenza, usando pilastrini corintieschi con candeliere a pastiglia in luogo dei soliti fasci di colonnine tortili, mantenendo però gli archi acuti polilobati. E non solo nelle cornici l' Alunno adottò lo stile umbro-veneto, ma nei dipinti altresì ogni volta che ebbe a rappresentare un ricco seggio, come può vedersi nel Gonfalone dell' Annunciata alla Pinacoteca Vannucci (1466) nel quale il trono e l' inginocchiatoio della Vergine presentano stretta somiglianza col tabernacolo a baldacchino, opera giovanile di Nicolò nella Sacrestia del Duomo di Foligno. Mi sono indugiato alquanto sulle tavole dell'Alunno non solo perchè l' intaglio vi assume grandissima importanza, ma anche e più perchè lo stile di quelle superbe cornici è appunto quello che Paolino d'Ascoli ed i suoi numerosi scolari diffusero nell' Umbria, dove tenne, come vedremo, incontrastato il campo finchè dalla Toscana non giunse tra noi l'arte più elegante e perfetta della rinascenza. I seggi della Cappella Priorale piacquero tanto in Perugia che a Paolino fu allogato il Coro di S. Maria Nuova, non sappiamo in quale anno, certo non molto dopo il 1452 perchè nel 1456 l'artista vi apponeva la firma con quella del suo collaboratore, Giovanni da Montelpare; sul fianco destro infatti si legge: yhs | HOC . OPUS . | FECIT . PAULI | NUS . DEESCV | LO . ET . CUM . | SOTIO . SVO | IOHANE . DEM | ONTELBERO | TEMPORE . FRATR | COLE . ANTONII . | DEPERVSCIO | M.CCCC . LVI . | (2). Ma l'opera dovea essere compiuta nel 1458 quando i frati chiesero al Comune un sussidio per questo coro, che nella supplica è detto *pulcherrimus*; il sussidio venne accordato. Restaurato, come meglio non si potrebbe desiderare, dal Moretti qualche anno fa, il Coro di S. Maria Nuova ha ricuperato quanto i secoli

(1) Vedi ne « *L'Arte* » (1908, Fasc. I e II) il magistrale studio di ADOLFO VENTURI: *La Scultura Dalmata nel XV secolo*; i modelli veneziani furono subito e largamente imitati dagli artefici marchigiani; Gaspare da Foligno derivò per primo nell'Umbria quel gusto decorativo, che ha tanti rapporti col barocco.

(2) Il Rossi lesse TDE invece di DE, tratto in inganno dalla forma della D.

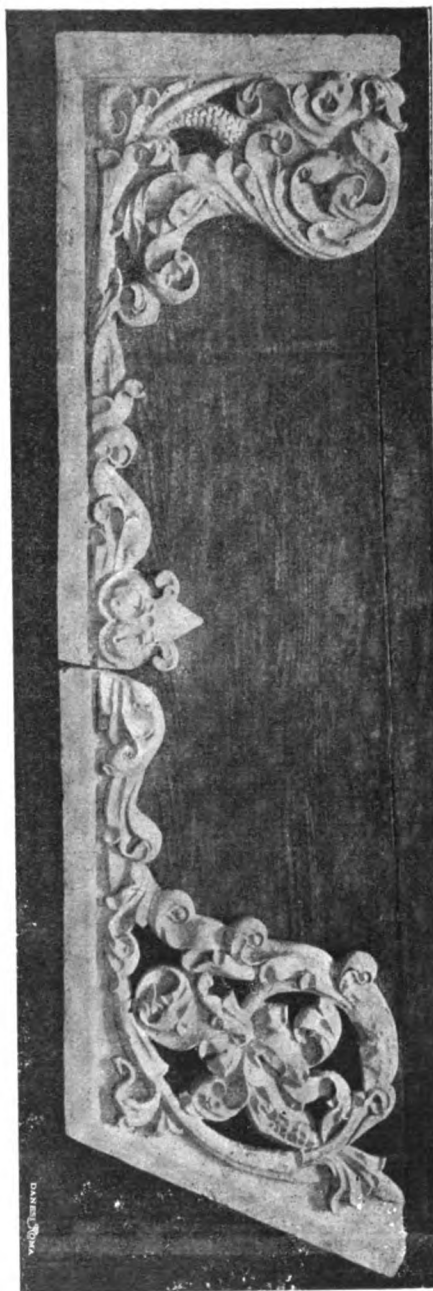
e l' incuria degli uomini gli avevano tolto ; è però da dolere che non siano stati rimossi il fregio e la cornice, brutta aggiunta del 1727. Lo stallo centrale di fondo, entro una formella quadrilobata mistilinea, reca il grifo rampante col grosso becco di pappagallo ed è coperto da un baldacchino cuspidato con svelti pinnacoli, finimento adoperato dall' artista nel Coro del Duomo in patria, ma che non sappiamo se qui ricorresse come coronamento su tutti i seggi. Come nella Cappella di Palazzo, anche qui il cielo è ornato da un rombo con larga e fine cornice ed un fogliame crociforme a tarsia. Ma quello che più di tutto

PERUGIA - Santa Maria Nuova - *Coro di Paolino d'Ascoli e Giovanni di Montelpare.*

concorre a dar carattere alla composizione, è la doppia colonnina posta a dividere gli stalli, ora attorta a foggia di corda, ora intrecciata bizzarramente, ora coperta di foglie, sempre con basi simili ai capitelli ; unitamente al bracciolo che ripiegandosi a guisa di mensola serve a sorreggere la trabeazione del soffitto, produce e con la linea e col ricco effetto di ombra un insieme di rara eleganza. L' intaglio occupa anche qui lo specchio maggiore, mentre la tarsia è adoperata sobriamente a riquadrarlo con liste sottili ed a riempire i postergali con vasi poligoni dai quali escono rami con foglie filiformi e frutta deiscenti, non so se di papavero o di melograno. Le grandi formelle sono forse

troppo cariche di fogliami, condotti con la stessa tecnica di quelli del Coro Decenvirale, che per altro si vedono meglio distribuiti e spazieggiati; in S. Maria Nuova il motivo del rombo è mantenuto quasi sempre nei centri, dai quali partono le grosse foglie, talvolta avvolgenti un grappolo, come la brattea del gigaro. I diaframmi tra sedile e sedile sono men ricchi qui che nel Palazzo Pubblico; vi mancano animali veri o fantastici e sono tutti composti di elementi vegetali con leggere varianti dall' uno all'altro. Pare insomma che gli artisti, consci della loro bravura nell' intaglio del fogliame da essi trattato con vero senso vitale, abbiamo voluto esclusivamente impiegarlo in un lavoro così vasto, sfidando il pericolo di cadere nel freddo e nel monotono, ma non sempre con egual successo. Chi osserva una formella del nostro Coro, prova un' impressione non molto dissimile da quella di chi pone l' occhio sopra un ornamento moresco; da prima non è facile rintracciare la linea o le linee generatrici, ma, queste afferrate una volta, l' artista riesce a farsi comprendere nell' opera sua ed anche ammirare. Conchiudo sul Coro di M. Paolino e di M. Giovanni notando che in esso abbiamo una buona prova di quel seicentismo nel quattrocento, che non fu proprio nè esclusivo della poesia, ma risulta evidente anche in questa arte decorativa, che subì così forte l' influsso veneto.

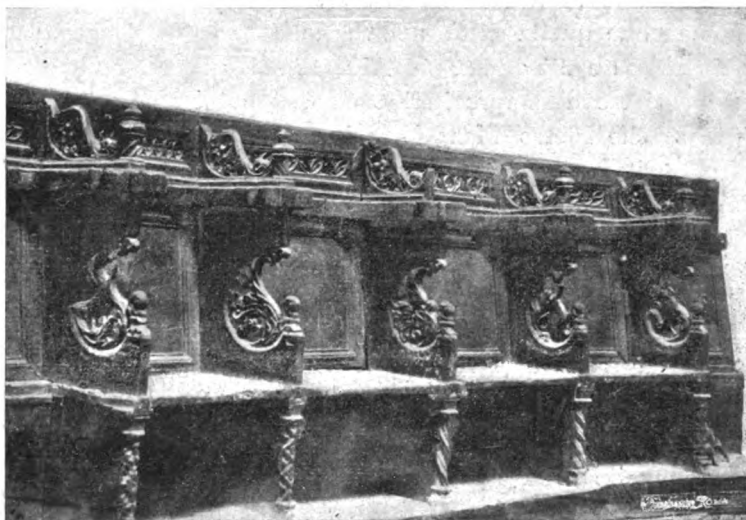
PERUGIA - Santa Maria Nuova.
Particolare del Coro.

I documenti da me trovati nell'Archivio di Assisi e qui pubblicati restituiscono a Paolino d'Ascoli il progetto o modello di un altro importante lavoro d'intaglio e di tarsia, il Coro della Basilica Inferiore di S. Francesco, restaurato e ripristinato lo scorso anno con l'usata valentia da Venceslao Moretti. Sulla chiusura di destra, esternamente si legge: OPUS . APPOL | LONII . DE . RIPA | TRANSONE . CO | NPLETVM . DEM | ENSE . APRELIS | . 1471 . | E come opera di Apollonio fu ricordata da quanti descrissero la Basilica, tranne il Thode (*Franz von Assisi*-Berlin - 1904 - pag. 302) che lo dice cominciato da Maestro Paolino *da Gubbio;* invece i documenti ci dicono chiaramente che *Paolino de maestro Giovanni da Ascoli... ha promesso de fare el coro in la chiesia de sotto secondo el desegno* [che] *avemo da luj et etiam come appare per una scripta de pacti facti fra dicto maestro paolino et li frati,* i quali nel 1467, non sappiamo in che mese, gli avevano anticipato 60 ducati veneziani per il coro *per lui da farse;* nel 27 giugno di quell'anno spendono dieci libbre per i letti del Maestro e de' suoi garzoni e il 12 luglio più di venticinque libbre per vino. Ma intanto che si provvedeva a

comprare tavole di noce per l'opera, il 20 decembre dell' anno medesimo si danno dieci fiorini *a maestro Apollonio de giovanni dalle ripe transune el quale à tollo ad fabricare el coro* [che] *aviva promesso fare maestro paulino.* Per quali ragioni l'Ascolano abbandonasse un così vasto lavoro, dopo aver ricevuta una lauta caparra, non sappiamo, perchè i documenti lo tacciono; però il 20 giugno del 69 il figliuolo di Paolino restituiva al Convento otto fiorini, riconoscendo il padre come debitore dei Frati, i quali nel giugno del 74 rimborsarono tre libbre al custode per il suo viaggio a San Ginesio *per reacquistare li denari* [che] *advè dal convento mastro paulino,* dove il non veder notata la somma restituita dà a sospettare che il viaggio non sortisse l'effetto. L'opera costò adunque non meno di quattro anni di lavoro; Apollonio nell'eseguire il modello di Paolino si valse della collaborazione di Liberatore da Foligno, di Crispolto da Bettona, di un tale Antonio, di Giovanni Schiavo, di Polimante dalla Spina e di Tommaso da Firenze. Il coro comprende due ordini: il superiore di 31 seggi comunica con l'inferiore di 20 stalli per mezzo di tre scalette; verso l'altare è serrato da un'alta chiusura a riquadri con rosoncini e stelle fiammanti a traforo. La cornice di coronamento ha una gola intagliata ed il fregio a tarsie di eliche a sei pali messe in prospettiva; Andrea da Montefalco eseguì, come risulta dalle carte di archivio, il lavoro d'intarsio. Le mensole, che sorreggono l'aggetto della trabeazione, servono anche, come in S. Maria Nuova, a dividere gli stalli e constano di fogliami con pomi dorati; il soffitto è dipinto di azzurro con una stella dorata ad otto raggi e borchiata nel centro. Le formelle superiori degli stalli di angolo nel semidodecagono di pianta hanno forma di rettangoli, le altre sono quadrate; come nei seggi della Cappella Decemvirale e di S. Maria Nuova, il fogliame ha nascimento da un centro a rombo o a losanga, intorno a cui si svolge e si accartoccia nei soliti bocciuoli a grappolo; qualche volta è disposto a mazzo, stretto da una mano o attorcigliato dal cordone dell'Ordine

PERUGIA - Santa Maria Nuova.
Particolare del Coro.

minoritico. Il tipo della foglia è quello di Gaspare e di Paolino, grasso come di pianta acquatica, con lobi tondeggianti, ma nel Coro di Assisi v'è un'interpretazione più fiacca, meno vivace e sentita, quantunque l'esecuzione sia di una finezza meticolosa raggiunta con una pazienza fratesca. Questi intagli furono condotti da Tommaso fiorentino che nel novembre del 1468 si obbligò di eseguire *quadri trentanno*, cioè quanti sono i seggi dell'ordine superiore, ***de rimesso et prospectiva***, obbligandosi Apollonio di pagarglieli trentotto fiorini oltre le spese; si può facilmente comprendere quanto l'artista si sia trovato nell'imbarazzo dovendo trattare un fogliame così lontano dal gusto che prevaleva nella sua Firenze; incapace di sentire quell' ornamentazione intrecciata, per non dire intralciata, e mossa, nella quale non spira alcun alito di gusto classico, Tommaso lavorò con la precisione fredda di uno scolaro quando copia un modello che non intende. Che se qualcuno si domanda perchè mai Apollonio cedesse ad altri la parte più importante dell'opera, è che il maestro di Ripatransone diremo stato meglio l'impresario che il principale esecutore del lavoro: i documenti ricordano che delle somme pagategli dai frati la maggior quota passava ai suoi garzoni, segno che questi operavano più, se non meglio, di lui; quantunque l'opera porti la sua firma, toltogli il merito del modello e di gran parte dell'esecuzione, poco deve èsserci di suo nel Coro di Assisi. I poggiuoli sono a fogliami, uniformi e terminano con una colonnetta variamente attorta e sormontata da una coccola di cipresso. Sotto la formella principale di ciascuno stallo gira una fascia, come nel seggio dei Decemviri, con rosoncini a traforo di tipo geometrico fiammeggiante; quello centrale ha nel mezzo un fiore con bottone dorato e foglie forse un giorno coperte di argento; il fondo in alcuni è tinto di rosso, in altri di bruno, una volta argentato. Il pannello inferiore,

Assisi · Basilica Inferiore.
Coro di Paolino d'Ascoli e Apollonio da Ripatransone (Ord. superiore).

sul quale si appoggia ripiegando il sedile, è, secondo la maniera di Paolino d'Ascoli, messo a tarsie rappresentanti per lo più un vaso da cui partono leggeri racemi con foglie strette ed aguzze, con fiori e boccioli. Unica novità in quest'opera è il diaframma tra seggio e seggio, che se qualche volta consta di elementi vegetali, come nel Palazzo dei Priori ed in S. Maria Nuova, è per lo più acconciamente variato a chimere, uomini in lotta con serpenti, draghi alati, galli, oche, aquile, tigri e colombe a tutto rilievo, intagliati con bravura e stranamente incisi con punzoni ad occhio di pavone ed a rotelle. Il sostegno è anche nel Coro di Assisi vien costituito da basse colonnette tortili tanto nell'ordine superiore che nell'inferiore, nel quale è ripetuto lo stesso scomparto organico, con leggere varianti richieste dalle minori proporzioni; gli specchi sono per altro decorati da tarsie, sormontate dal fregio a rosoncini traforati. Il pregio artistico del Coro di S. Francesco non giunge pur lontanamente a quello delle opere condotte a Perugia da Paolino; tra i tanti maestri che vi accudirono, manca l'artista, l' esecuzione è accurata, ma fredda, più da legnaioli che da intagliatori. Pure non rimase senza risultati la collaborazione di artefici umbri in questo lavoro sotto la guida e su disegno di marchigiani. Prima però di esaminare il Coro di S. Domenico di Perugia, nel quale si affaticarono Crispolto di Polto da Bettona, Polimante dalla Spina e Giovanni Schiavo, indiretti scolari di Paolino d'Ascoli, sarà utile trarre dai documenti di Assisi qualche lume sugli altri artefici che parteciparono all'opera. Di Liberatore da Foligno, che non può essere per ragioni cronologiche il padre di Nicolò Alunno, sappiamo per le notizie pubblicate da Adamo Rossi che nel 1495 insieme a M°. Mattia da Reggio collaudò il serraglio del Coro nel Duomo di Perugia, opera di Domenico del Tasso; al qual proposito è da correggere il Rossi quando, per confutare la notizia dataci dal Lancellotti che il coro, posto nella navata centrale, ne fu tolto dal Cardinale Armellini nel 1524 per collocarlo nell'abside dove anche al presente si trova, crede di trovare argomento contro l' ipotesi di tale remozione nel fatto, che, se il coro fosse stato nella navata, non avrebbe avuto bisogno di serraglio: ognuno facilmente comprende che questo era appunto necessario per chiuderne l'ingresso dalla navata e sarebbe stato superfluo, come lo è adesso, se si fosse trovato nell'abside. Col medesimo maestro Emiliano, Liberatore nel 1497 stimò per lo stesso Duomo di

Assisi - Basilica Inferiore - *Seggi minori*.

Perugia il leggio corale lavorato da Francesco e da Marco, entrambi figli di Domenico del Tasso. Quel *Bernardino da Perugia* pittore, che il 14 febbraio del 1471 ebbe danaro *per dipintura et mectere oro et argento al coro*, non è facile identificarlo tra gli omonimi ascritti negli ultimi decenni del secolo alla Matricola dell'arte in Perugia; essi sono: *Bernardino di Giuliano*, morto o ricevuto il 14 febbraio 1474, forse tutt'uno con *Bernardino di Zugliana di Giovagnie* di Porta Sole, *Bernardino di Ser Bartolo* del quale ignoriamo date precise, *Bernardino di Betto* (il Pintoricchio) entrato nell'Arte il 1481, e *Bernardino di Renzo o di Lorenzo*, morto il 27 ottobre del 1493, (1) il quale ci è noto per aver dipinto con Nicolò del Priore il soffitto intagliato da Pietro di Mattiolo nell'antisala della Cancelleria al Palazzo Pubblico, opera condotta a termine il 25 ottobre 1484 (2). Escludendo il Pintoricchio, che avrebbe avuto allora 17 anni, propendiamo per Bernardino di Renzo, il quale anche in patria attendeva a questo più umile genere di lavori. Nello stesso anno 1471 il 7 giugno, *maest. Pietro pentore* da Foligno riceveva due fiorini *per stelle fatte d'oro per lo coro:* due pittori con tal nome ebbe quella città nella seconda metà del secolo XV, *Pietro di Giovanni Mazzaforte* e *Pier Antonio Mesastris*, il quale per altro e nei documenti e nelle firme si trova sempre indicato col doppio nome di *Petrus Antonius*; sapendosi inoltre che Pietro Mazzaforte, la cui figlia Caterina andò sposa a Nicolò Alunno, fece testamento il 15 Dicembre del 74 ed era ancor vivo il 23 dello stesso mese quando con il consenso del genero affittò una vigna, (3) può ben essere lui quello del quale parla il nostro documento; l'unico che ricordi un' opera sua, per quanto modesta, poichè erratamente il Civalli (4) asserì aver lui collaborato con l'Alunno nella pala di S. Francesco di Cagli, ora a Brera, dove si legge soltanto il nome di Nicolò con la data del 1465, nè vi si scorgono caratteri stilistici diversi dalla prima maniera sua per ammettere la partecipazione di Pietro in quelle tempere. Cinque anni dopo che il Coro di Assisi era stato condotto a termine, i frati predicatori di S. Domenico a Perugia allogavano quello della loro chiesa a Giovanni Schiavo, a Polimante di Nicolò dalla Spina ed a Crispolto di Polto da Bettona, che abbiam visto partecipare tutti e tre ai lavori in S. Francesco. Del primo il Rossi non correttamente lesse nei documenti perugini il soprannome, storpiandolo in *Schiano*, (5) mentre la vera forma sua ce lo fa conoscere per oriundo di Schiavonia; è un altro dei tanti artefici veneti recatisi a lavorare nelle Marche circa quei tempi e di là passato con Apollonio da Ripatransone, del quale i documenti di Assisi lo dicono discepolo *o garzone*, nell'Umbria, dove egli molto probabilmente fissò subito sua dimora e sembra con molta fortuna; perchè facendo in Perugia testamento il 7 aprile del 1507, ordinò che del suo si fabbricasse in S. Maria dei Servi una cappella, sul cui altare fosse posta un'ancona espressamente dipinta in tavola, con la Madonna, e il Bambino tra i SS. Girolamo e Francesco. Distrutta la

(1) LUIGI MANZONI - *Statuti e matricole dei pittori di Firenze, Perugia e Siena* (Roma Loescher 1903) pag. 14.

(2) *Giornale d'Erudizione Artistica* - Vol. I, pag. 70.

(3) *Giornale d'Erudizione etc.* - Vol. I, pagine 253-55.

(4) COLUCCI - *Antichità picene* - Vol XXV, pag. 212.

(5) *Giornale d'Erudizione etc.* Vol. I, pag. 67.

Chiesa quando Papa Farnese fece costruire la Rocca, la tavola, che gli eredi avevano commessa a Pietro Perugino, fu collocata in S. Maria Nuova, dove ancor oggi si conserverebbe a perenne ricordo e vera gloria del committente, se, passata nel 700 alla nobile famiglia Della Penna, non fosse dalla loro raccolta passata alla National Gallery di Londra; in sua vece si conserva una debole copia ad olio del Carattoli.

(Continua).

GIUSTINO CRISTOFANI.

GIUSEPPE PIERMARINI

Il 18 febbrajo del 1808 morì a Foligno il figlio più grande, dopo l'Alunno, che quella piccola ma illustre città abbia dato al mondo : Giuseppe Piermarini.

Singolare destino quello del Piermarini ! L'artista e lo scenziato che aveva diretto per un trentennio le più grandi costruzioni della Lombardia, finì quasi nell' oblio; i suoi biografi non seppero dire con precisione né quando era nato né quando era morto; né i recenti storici dell'arte, sempre affannati a decifrare le tavole scrostate dei primitivi, ànno pensato a rendergli giustizia (1). Era mio intendimento ricordare quel che il Folignate fece nella città nella quale io risiedo, a Pavia ; ma le notizie sono così scarse, e del Piermarini generalmente si sa tanto poco, che ò preferito narrare, sia pur fugacemente, tutta la sua vita.

Figlio d'un commerciante di Foligno, dove nacque il 18 luglio 1734, coltivò con passione fin da giovinetto, gli studii del disegno e della meccanica, sbalordendo i suoi concittadini con la costruzione d'ingegnose macchine. Quel celebre p. R. G. Boscovich, che doveva illustrar la cattedra di matematica a Pavia e di astronomia a Brera, di passaggio a Foligno, persuase il padre a mandarlo a Roma (1760), dov'egli ebbe dai venerandi avanzi del passato la rivelazione del

(1) Manca uno studio completo su la vita e su le opere del Piermarini, Qualche utile notizia dà E. FILIPPINI nel suo opuscolo *Piermariniana, saggio su la bibliografia e su gli autografi di G. P.*, Foligno, 1900. Egli cita una conferenza di A. MESCHIA, *Su la vita e le opere di G. P.*, Foligno, 1870, che non mi è stato possibile trovare. I migliori lavori sul P. sono forse ancora l' anonimo *Elogio dell'arch. P.*, Monza, 1811 [è di ERCOLE SILVA, autore dell'*Arte dei giardini inglesi*, che dovrò citare], e quello che ne scrisse IGNAZIO FUMAGALLI, pittore e segretario dell'Accademia di Milano, pubblicato negli *Atti dell' i. r. Accad. d. b. a. in Milano*, Milano, 1837. È anche da consultare F. CUSANI, *Storia di Milano*, Milano, Pirotta, 1865, v. IV, pp. 53-64. Il mio articolo era già scritto, quando ne uscì uno del citato Filippini, *L'arch. G. P.*, in *Natura ed Arte*, Milano 15 febbrajo 1908. ; e un altro di G. MARANGONI, *N. centenario di G. P.*, in *Rassegna d'arte*, Milano, marzo 1908. Il Comitato che prepara solenni onoranze al P. a Milano e a Foligno, à stabilito di pubblicare in riproduzione fototipica le opere del Folignate e di raccogliere i principali documenti che si riferiscono alla vita e ai lavori di lui.

suo genio, e dove gli furono maestri Paolo Posi, il ricostruttore della Chiesa di S. Caterina da Siena, e Luigi Vanvitelli, il grande iniziatore del neoclassicismo architettonico.

Il Vanvitelli lo condusse con sé a Benevento e a Caserta, dove il geniale giovinetto ajutò il maestro glorioso nella costruzione del Palazzo Reale. Ricordi di questo periodo della vita del Piermarini sono i disegni dell'Arco di Trajano a Benevento, che furono incisi e pubblicati più tardi, nel 1770, a Napoli, da Carlo Nolli (1).

Il giovine umbro accompagnò a Milano il suo maestro; e Milano divenne il teatro della sua gloria, e da lui ebbe il principio di quel rinnovamento edilizio, improntato a maestosa magnificenza, che più tardi, nell'età napoleonica, le diede una cert'aria di romano imperio.

È notabile il fatto che i due soli grandi architetti che la mistica Umbria, patria di santi e di pittori, abbia prodotto, esplicarono a Milano la loro azione, rappresentando due momenti della storia dell'architettura : Galeazzo Alessi, autore dello sfarzoso Palazzo Marino, il momento nel quale lo stile romaneggiante del Cinquecento sta per mutarsi nello stile estroso ma ancora gagliardo del primo Seicento; il Piermarini, il momento nel quale il barocco scontorto o lezioso sta per cedere il posto alle grazie contegnose, alle fredde armonie del neoclassicismo.

Nel 1771 furono celebrate a Milano le nozze dell'arciduca Ferdinando d'Austria con l'arciduchessa Maria Beatrice, ultimo fiore estense, con grandissime feste. Il Parini, che le descrive, ci fa sapere che inventore e direttore dell' apparato fu « il sig. Piermarini, architetto di S. M. la Imperatrice Regina in questa città » (2). È questa la prima testimonianza onorevole al Piermarini ; e fa meraviglia che il Parini, amico e celebratore d'artisti, massime de' corifei del neoclassicismo, non faccia altrove cenno del Folignate.

Già due anni prima s'era pensato al riattamento del Palazzo Ducale, e la Corte di Vienna aveva a questo fine fatto venir da Napoli il Vanvitelli. Ma questi, rifiutato l' incarico, propose in sua vece il suo discepolo; il quale fu nominato il 13 decembre 1770 architetto camerale e arciducale e ispettore generale delle fabbriche di Lombardia. L'arciduca Ferdinando, che dopo G. G. Visconti, Ludovico Sforza e Federico Borromeo si può considerare il rappresentante d'un quarto periodo di rinnovamento edilizio e artistico milanese, si valse del Piermarini per attuare i suoi vasti disegni.

Il barocco avea fatto a Milano l' ultima sua prova gloriosa, con A. M. Ruggeri, nel Palazzo Cusani, e ora basiva nelle mani del Croce e d' altrettali, esinanito e rinfronzolito come una vecchia peccatrice che tenti rifuggire dal pensiero della tomba (3) ; quando venne il Piermarini a diffondervi il gusto della

(1) E. Filippini, *I primi disegni del Piermarini*, in questa rivista, sett.-ott. 1907.

(2) *Descrizione d. feste celebrate in Milano p. le nozze d. LL. Altezze* ecc., Milano, Soc. Tip. de' class. it., 1825, p. 46.

(3) « Il prospetto verso il giardino del Palazzo Andreani, che si deve a un architetto piemontese, il conte Alfieri [Benedetto, zio di Vittorio] e la superba scala del Palazzo Bigli, di Vanvitelli, sono i due soli pezzi da citarsi, isolatamente comparsi in allora: « cioè, prima della venuta del Piermarini. Così lo

maestà e della grandiosità cara al suo maestro Vanvitelli, ma più casta e più gentile.

Il Palazzo Ducale, sebbene l'architetto dovesse profittare delle vecchie costruzioni e disponesse d'un'area angusta e volesse rispettare (cosa rara a que' tèmpi !) il mirabile campanile di S. Gottardo, riuscì comodo e magnifico, soprattutto nella scala e nel Salone delle Cariatidi; e fu egregiamente decorato nell'interno da Giocondo Albertolli luganese, che divenne il fido amico e cooperatore del Piermarini e il rinnovatore del bongusto nel genere ornamentale. Le statue del Franchi, le pitture del Traballesi e di Martino Knoller su soggetti dettati dal Parini fecero pói di questo palazzo la vera reggia dell'arte neoclassica.

Il secòndo grande lavoro del nostro architetto fu la veramente reale Villa di Monza cominciata nel 1777 e terminata nel 1780: splendido palazzo, « al quale (dice il Cusani) venne unito un delizioso giardino, il primo tra noi che sul sistema inglese si staccasse dalla pedantesca simmetria d'ajuole e viali che sacrifica le bellezze naturali all' arte fittizia ». Ad affrescare gli edifizi di questa villa (1) il Piermarini chiamò Andrea Appiani, il Levati e il Traballesi.

Intanto Maria Teresa alle molte benemerenze di cui le erano grati i Lombardi, un'altra ne aveva aggiunta, fondando nel 1776 l'Accademia di belle arti a Brera (2). L' insegnamento dell'architettura fu affidato al Piermarini; della pittura al Traballesi; della scultura a G. Franchi; dell' ornato all'Albertolli. Fu nominato presidente quel principe Alberico di Barbiano, che fu veramente un degno signore, la cui munificenza è attestata dal Castello di Belgiojoso, e non poté essere, come qualcuno sospettò, il modello del *giovin signore* del *Giorno* (3); segretario l'ab. A. F. Albuzio, dotto raccoglitore di memorie artistiche milanesi. Il Parini insegnava a Brera « principii generali di belle lettere applicati alle belle arti ». A me, cui forse li fa amare il lungo studio e il grande amore del Parini, pajono memorabili questi anni, che iniziano, a mio modo di vedere, il nostro secondo risorgimento. Il cesarismo anticipa la rivoluzione. Abolita l' Inquisizione; combattuti i privilegi; riordinata l'Amministrazione; riformata l' Università di Pavia; instituite l' Accademia di belle arti e la Società patriottica . . . . Pensavano e operavano il Parini, il Beccaria, l' Appiani, il Piermarini.

Incendiatosi nel 1776 il vecchio teatro annesso alla Corte, uno nuovo e magnifico ne volle l'arciduca Ferdinando. E in soli due anni il Piermarini eresse su l'area della chiesa fondata da Regina della Scala moglie di Barnabò Visconti

scrittore [E. Silva] dell'anonimo *Elogio*. Autore del Palazzo Andreani era stato il citato Francesco Croce (m. 1773), architetto del Duomo, di cui fece la guglia maggiore; il dittatore architettonico di Milano, prima del Piermarini.

(1) Puoi vederne la decrizione in: [E. SILVA] *Dell'arte dei giardini inglesi*, II. ediz.; Milano, Vallardi, 1818, II, 136-40. Questa villa è stata recentemente illustrata nella grande pubblicazione della Casa ed. Menotti Bassani, *Ville e castelli d'Italia*. Chi voglia comprendere l'innovazione del Piermarini nel costruir ville, può consultare la vecchia opera *Ville di delizia, o Palagi camparecci n. Stato di Milano....* (Milano, 1743).

(2) A. CAIMI, *L'Accademia di b. a. in Milano; sua origine, suo incremento*, ecc., Milano. Lombardi, 1873.

(3) Cfr. la mia *Introduzione* (p. 15-16) alle *Poesie di G. Parini*, Milano, Vallardi, 1905.

il Teatro detto appunto della Scala, che fu inaugurato solennemente la sera del 3 agosto 1778. Il Parini era stato incaricato di dettare l'allegoria del Sipario, che fu dipinto da Angelo Monticelli. Le due prime opere che vi si rappresentarono, con celebri cantanti, quali la Balducci, il Pacchiarotti, il Rubinelli, furono l' *Europa riconosciuta* del maestro Salieri e la *Troja distrutta* del Mortellari.

Il Foscolo, in un suo scritto *Dell' impresa d'un teatro per musica*, dedica alcune pagine (1) alla Scala, che chiama « il primo teatro del mondo (tranne quello di S. Carlo a Napoli) non solo per la sua ampiezza e per tutto ciò che appartiene al fabbricato, ma anche per la qualità degli spettacoli che vi si eseguiscono ». Poi lo descrive a lungo ; soprattutto nota come la sua vastità non sia dannosa alla risonanza. « La curva (egli dice) in cui sono disposti i palchi, non ha una figura regolare come quella che non è né *a ferro di cavallo*, né *a semicircolo*, né *a semiellissi ;* ma fu ideata capricciosamente dall' architetto, credendola fosse la più adattata per la visuale presa dall' interno de' palchi, comunque per verità non sembri a noi totalmente felice per questo contemplato oggetto. È assai bella però all'occhio dello spettatore situato nella platea, e incredibilmente propria all' espansione dell' armonia ; talchè siamo fatti certi che nel palco più centrale della quinta e sesta fila, non solo l'armonia e le parole musicali vi si sentono a perfezione, ma, quel che è più strano, le parole stesse de' comici giungono all' orecchio forse più distintamente di quello che non accada nei palchetti più vicini e più bassi : il che è grandissimo pregio in un teatro sì vasto ». Alcuni anni dopo il Piermarini stesso pubblicava in un volume *in folio* i suoi disegni del Teatro della Scala, confrontato con altri teatri d' Italia.

Altri teatri eresse il Piermarini, come la Canobbiana (1779), ora scomparsa per dar luogo al Lirico, e il Ducale di Mantova, l' una e l'altro derivanti da quello della Scala.

E fu magnifico edificatore di palazzi, de' quali diresse anche le decorazioni interne. Il più splendido palazzo milanese della seconda metà del secolo XVIII è il Palazzo Belgiojoso (*Aedes Belgiojosiae Atestiae*), rifabbricato dal Piermarini nel 1777. La ricca facciata à un alto basamento bugnato, in cui s'aprono tre porte ; la parte mediana, da cui sporgono colonne e pilastri d'ordine composito, coronata da un fastigio triangolare e da un attico ai lati di questo ; riquadri con bassorilievi e stemmi fra le finestre riccamente ornate. L' interno si abbellì degli affreschi, suggeriti dal Parini, di Martino Knoller, degli ornati dell' Albertolli, d' una statua velata del Franchi.

Appartengono al Piermarini la facciata del Palazzo Arcivescovile che guarda Piazza Fontana, e le facciate dei palazzi Litta e Cusani verso i rispettivi giardini. Di altri edifizii privati da lui costruiti o ricostruiti si à notizia nelle vecchie guide di Milano (2) : tali Casa Greppi, decorata internamente dall' Albertolli e dal Knoller; Casa Casnedi, che adornò di stucchi e per la quale disegnò mobili l'Albertolli stesso ; Casa Besozzi (già Moriggia), che si fregiò di

(1) *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1850, v. IV. pp. 392-5.

(2) Per es. : [C. BIANCONI], *N Guida di Milano*, II ediz., Milano, 1795 ; F. PIROVANO, *N. Guida di Milano*, Milano, 1822.

pitture del Traballesi; Casa Sannazari. Tra le sue, forse troppo severe, ville rammenterò anche la Villa Cusani (oggi trasformata nella Villa Tittoni) a Desio (1) e la Villa D'Adda a Cassano.

Ma le condizioni edilizie di Milano non erano degne d' una grande metropoli. « Non dicasteri situati in luoghi decorosi (scrive il citato Fumagalli); non piazze decenti e regolari; non passeggi pubblici; ma laberinti di case mal costruite, di cui alcune poste a ridosso, o aderenti od occultanti perfino l' ingresso delle chiese . . . » L'arciduca Ferdinando disegnò tutto un piano di riforme edilizie e stradali, che il Piermarini animosamente attuò; sistemando interi quartieri; erigendo o rinnovando pubblici edifizii, come il Monte di Pietà, eretto nel 1782 su le ruine del Monastero di S. Chiara, il Monte di S. Teresa, poi Monte Napoleone (già Casa Marliani), l' Istituto dei Luoghi pii elemosinieri, il Luogo pio Trivulzi, la Zecca, l' ingresso di Brera (1780); costruendo l' intera contrada di S. Radegonda; rendendo più regolari e più salubri i corsi di Milano; dando forma rettangolare alla piazza di fronte all' Arcivescovado, e facendovi zampillare una bella fontana, che il Franchi adornò di due sirene. E i bei giardini pubblici, anche dopo l'ampliamento del Balzaretti, serbano ancora, negli ombrosi viali tra i Boschetti e il Bastione, nella *via che tra gli alberi suburbana verdeggia*, cantata dal Parini, la forma che diede loro, tra 'l 1783 e 'l 1786, il nostro geniale architetto (2).

Il Piermarini fece in concorrenza col Bibbiena, il disegno, da altri eseguito, del Palazzo dell'Accademia di belle arti a Mantova; e operò anche a Pavia.

Il primo edifizio dell'Università di Pavia fu lo sforzesco inaugurato nel 1485. A' tèmpi di Maria Teresa questa fabbrica consisteva in poche aule, nelle quali s' entrava pe' due vecchi cortili a levante, con duplice portico in giro di colonne doriche di granito, accoppiate con archi di forma poligona e sbarre di legno negl' intercolonnii del loggiato superiore, con una scala incomoda e di cattiva forma; e all' esterno aveva una sola facciata a ponente, terminata da una grondaja di legno. Maria Teresa, su i disegni del Piermarini, fece rotondare gli archi, sostituire ai parapetti di legno delle balaustrate di pietra, costruire una scala assai più comoda e grandiosa, e decorar la facciata con fasce e cornice architravata con mutuli di granito, sormontata da un attico, e le due porte d'ordine dorico ornar con pilastri pure di granito. Come si rileva dalla medaglia coniata in quest'occasione (1772) i frontoni delle due porte avrebbero dovuto essere sormontati da gruppi statuarii (3); ma questa parte del disegno del Piermarini non fu eseguita. I lavori (compreso il novo ampio salone della Biblioteca) furono compiuti nel 1779 (4).

(1) Puoi vederne la descrizione ne *L' arte, dei giardini* cit., II, 329-32.

(2) Dei giardini pubblici piermariniani puoi vedere il disegno dell'Aspari in: G. FUMAGALLI, *Albo Pariniano*, Bergamo, Ist. d' arti grafiche, 1899, p. 17.

(3) Nel Medagliere del Museo Civico di Pavia si conservano due medaglie di Maria Teresa commemorative della riforma dell' Università: l' una, coniata nel 1770, à nel rovescio un gruppo allegorico con la scritta: *Athenae Insubricae Restitutae — Gymnas. Ticin. et Palat. istaur.*; l'altra, del 1772, à nel rovescio la riproduzione del disegno del Piermarini con la scritta: *Decori et incremento — Atheneum Ticinense scientiis magistris operibus auctum.*

(4) P. SANGIORGIO e F. LONGHENA, *Cenni storici sulle Univ. di Pavia e di Milano*, Milano, 1831, pp. 437-8; *Mem. e doc. per la storia del-*

Nel 1785 Giuseppe II, accompagnato dal Piermarini, venne a Pavia per trovar l'edifizio ove allogar l'instituendo Seminario Generale di Lombardia. Per consiglio del Nostro, abbandonando il disegno, al quale prima inclinava, di adattare all'uopo il Castello Visconteo, scelse il Convento di S. Tommaso (1). Cominciò così pur troppo la distruzione di quel glorioso convento, condotta a termine quando, soppresso nel 1791 il Seminario Generale, ch' era divenuto il Porto Reale di Lombardia, il Convento di S. Tommaso fu ridotto a caserma.

Se dobbiam credere ai primi biografi del Piermarini,

> Maschia beltà fiorìa
> Ne l'alte membra; da i vivaci lumi
> Splendido di costumi
> E di soavi affetti indizio uscìa.

Modesto egli era e incurante di ricchezze, amico delle nuove idee, versatile, dottissimo nelle matematiche, cultore delle lettere, ingegnosissimo inventor di macchine.

Tanti suoi meriti e gli alti onori e la grande estimazione che godeva, gli fruttarono molte inimicizie e invidie, che gli amareggiarono la vita: delle quali è curiosa testimonianza il seguente sonetto pubblicato dal Filippini:

> Quel gran Palladio ch' alza in un momento
> Le regie Ville senza loggia e porta (2);
> Che per cinque teatri a cento a cento (3)
> Dall'uno all'altro i primi error trasporta;
> Che le finestre attacca per lo mento (4)
> Ai cornicioni con maniera accorta;
> Ch' empie di fasce che vi stanno a stento,
> Fin le pareti d' una strada storta (5);
> Ch'ai pezzi antichi non porta rispetto (6),
> Che fa di Brera l'orrido portone;
> Ora inventa una porta senza tetto (7).
> Sì rara invenzion vuol la ragione
> Che debba il nome aver dell' architetto,
> E si dirà la Porta del C.....

Come il Parini, all'annunzio de' rivolgimenti di Francia, il Nostro si sentì repubblicano; epperò nel 94 fu condannato all'ostracismo. Partiti gli Austriaci

l' Univ. di Pavia, Pavia, 1888, p. III, p. 224, n.; E. GIARDINI, *Mem. topografiche dei cambiamenti avvenuti a Pavia*, Pavia, 1872, p. 85; F. SALVERAGLIO, *G. Fontana bibliotecario*, Trento, 1905, 5. Nel Museo Civico si conserva il *Progetto dell' Università di Pavia*, qual era ai tempi del Piermarini, disegnato dall'arch. Veneroni pel march. Bellisani.

(1) G. VIDARI, *Frammenti cronistorici dell'Agro Ticinese*, II ediz., v. III, Pavia, 1891, p. 391; R. MAJOCCHI, *La Chiesa e il Convento di S. Tomaso*, Pavia, 1895, p. 185 e 193; e L. VALLE, *Il Seminario Vescovile di Pavia*, Pavia, 1607, p. 90.

(2) La Villa di Monza.

(3) La Scala, la Canobbiana, il teatro di Monza e di Mantova.

(4) Tutte le fenestre dei terzi piani.

(5) La contrada di S. Radegonda.

(6) Distrusse, p. es., il sepolcro di Azzone Visconti.

(7) La nuova Porta Orientale.

nel 96 e venuto Napoleone, al glorioso artista, al quale non si poteva perdonare l'essere stato architetto camerale e arciducale, fu sostituito il Canonica (suo scolaro!) nell'ufficio d'architetto di Stato. Insegnò ancora a Brera sino al 1799, quando abbandonò la sua patria di elezione, dopo avervi degnamente e infaticabilmente operato quasi un trentennio, e si rifugiò a Foligno, dove attese specialmente a' suoi diletti studii di meccanica, dei quali informava il suo immutabile amico Barnaba Oriani.

Fin dal 73 egli avea dato principio alla trasformazione interna della Cattedrale della sua città, rispettando i disegni del suo maestro Vanvitelli (1725).

Ò detto che l'arte del Piermarini è arte di transizione. E questo è vero nel senso ch'egli rappresenta il momento iniziale in cui lo stile neoclassico si contrappone, in Lombardia, al barocco; non già nel senso ch'egli sia, com'altri crede, ancora barocco in alcune sue opere, severamente maestoso in altre: chè, anzi, mi par ch'egli pecchi di soverchia timidezza, e, reagendo contro li sfrenamenti del roccoccò, cada nella secchezza e nello stento. È istruttivo a questo proposito il confronto delle due facciate del Palazzo Cusani: la rigidezza inelegante di quella che dá sul giardino, dovuta al Piermarini, resulta più evidente, paragonata alla ricchezza fantasiosa della facciata principale, dovuta al Ruggeri.

Comunque sia, lo stile del Piermarini è l'espressione e d'un momento storico e dell'anima equilibrata e serena dell'artista.

Più casto del Vanvitelli, non fu così classicista, cioè servile imitatore dello stile romano, come i palladiani e i vignoleschi, che non avevano saputo, massime nell'architettura domestica, adattarsi alle mutate condizioni della vita. Più che un classicista, egli è un classico. Mette conto riferire, salvo che per lo stile sciatto, il giudizio del Fumagalli: « Ciò che sembrami più confacente a caratterizzarlo, si è una euritmia di parti costantemente conservata, una saviezza di linee generali armoniche, modanature costantemente accurate, ma talvolta peccanti di qualche tritume; semplicità e grandiosità nelle masse racchiuse da bugne più o meno sporgenti secondo il carattere e l'uso dell'edificio: ben rade volte osservansi nelle sue opere colonne isolate; i comodi e gli usi nostri cui mirava di continuo, gli fecero preferire le lesene o le colonne sporgenti il terzo o la metà. Piermarini possedeva le basi dell'architettura civile, cioè ottica immaginazione ajutata dagli studii matematici ed esperienza; perciò nelle sue fabbriche sempre una grata proporzione, un effetto, un risalto di parti ben ragionati, riquadri introdotti con felice successo. Niuno o, a meglio dire, ben pochi lo pareggiarono nell'arte di sapere egregiamente trovare e compartire i comodi. Le di lui fabbriche offrono poi sempre il pregio della solidità sì vera che apparente ».

Egli formò una bella scuola di architetti neoclassici, tra i quali emersero Simone Cantoni, Leopoldo Pollach e Luigi Canonica. Che se l'Arena del Canonica e altri edifizii neoclassici, come l'Arco del Sempione del Cagnola, l'Arco di Porta Nuova dello Zanoja, la Chiesa di S. Carlo dell'Amati, non sono che viete ripetizioni dell'architettura romana, non è colpa del Piermarini, padre, non dirò incorrotto di corrotti figli, ma vigoroso di figli imbelli; colpa è della scuola nella quale non mai sopravvive la genialità del maestro, se non quando sia

superata, e colpa de' tempi, che avevano l'illusione di rinnovare la gloria di Roma. Anche i seguaci del Piermarini seppero, del resto, fare opere belle: il citato Pollach, per esempio, costruì quella mirabile villa di Ludovico Barbiano di Belgiojoso, che fu poi donata a Napoleone *(Villa Reale)*, le cui decorazioni scultoriche furono suggerite dal Parini e le decorazioni pittoriche interne eseguite dall'Appiani.

Fino a pochi anni fa gli storici dell' arte non trovavano nulla da ammirare oltre il primo Cinquecento: oggi molti sono fanatici del barocco. C'è da scommettere che tra pochi anni tornerà in onore il neoclassico. Allora il Piermarini sarà salutato col Canova e con l'Appiani massimo rappresentante del ritorno alla grazia vereconda e potente dell'arte grecoromana.

GIULIO NATALI.

NOTE E NOTIZIE

Il Cicerone.

Così viene comunemente denominato il prezioso codice del *Cicerone « De officis »* del quale la Biblioteca Comunale di Perugia fu spogliata nell'agosto del 1885.

In quest' anno venne annunciato in vari giornali e quindi ripetuto in accreditate Riviste, tra cui la *Bibliofilia* dell'Olschki (anno IX, disp. 10), il ritrovamento del prezioso cimelio, che assai avrebbe interessato gli studi di storia dell'arte per le finissime miniature di cui era adorno. Con sommo dolore però la notizia fu del tutto falsa e priva di qualsiasi fondamento.

La ricerca del prezioso codice si renderà ogni giorno più difficoltosa giacchè oltrepassati i venti anni dalla sua perdita, rimane difficile l' identificazione ai giovani studiosi ed amatori d' arte, i quali non poterono ammirarlo. E quindi con l' unico scopo di facilitarne la ricerca crediamo opportuno di presentare ai lettori la riproduzione di due delle splendide miniature e di ripeterne la descrizione, che ne fece il Rossi.

« Cod. membranaceo di perfetta con-
« servazione, scritto nella seconda metà del
« sec. quindicesimo, che contiene nelle prime
« 210 carte i tre libri degli Offici, i dialoghi
« dell' Amicizia e della Vecchiezza, i Para-
« dossi e il Sogno di Scipione; e nelle ultime
« 28 la passione di Cristo secondo S. Gio-
« vanni, antifone, preghiere, inni e benedi-
« zioni diverse...

« La forma dei caratteri, la qualità degli
« ornamenti e delle figure, la scelta dei per-
« sonaggi presi a modello di Giustizia, e so-
« pratutto le parole scritte sotto la Prudenza
« (prudence), sotto la Fortezza (force), presso
« la Temperanza (temperance) e sopra le
« Virtù (les Vertus), provano ad evidenza
« che il lavoro è di mano francese, nè forse
« diede lungi dal segno chi vi ravvisò quelle
« del celebre Nicola Fouquet. Il cod. ador-
« nasi di 16 quadri e di 90 meandri sui mar-
« gini delle carte... L' ordine e il soggetto
« dei 16 quadri è il seguente:

« A capo del Proemio degli Offici: Cice-
« rone che porge il libro al figlio Marco,
« indicandogli le quattro virtù cardinali che
« formano il soggetto della prima parte. Le
« figure che le rappresentano sono piantate
« sui quattro fiumi derivanti dal fonte del
« paradiso terrestre.

« A capo del trattato della Prudenza:
« la virtù della Prudenza personificata in una
« regina avente nella destra un papiro arro-
« tolato, e nella sinistra uno scettro. Le sie-
« dono ai lati Fabio Massimo in costume da
« guerriero, e Socrate con paludamento da
« filosofo.

« A capo del trattato della Giustizia: « questa virtù personificata in una donna « armata di spada, tra Carlo Magno ed un « re, che credesi S. Luigi re di Francia.

« A capo del trattato della Fortezza: « questa virtù personificata in una donna la « quale con la destra stringe il collo di un « drago e colla sinistra sostiene una torre. « Le fanno degna corona Muzio Scevola che « si brucia la destra, ed Annibale con una « mano sull' elsa e coll' altra sul bastone del « comando.

« A capo del trattato della Temperanza: questa virtù personificata in una ma- « trona che tiene nella destra un freno da « cui pendono le redini. Ai lati il vecchio « Fabio Massimo e l' attempato Platone.

« A capo del libro 2°: L' Onesto e « l' Utile, personificati quello in un sapiente « nobilmente e modestamente vestito che

Miniatura del CICERONE - *Rappresentazione a capo del trattato sulla Fortezza* (pag. 27).

« addita le virtù a lui soprastanti: questi in « un uomo che indossa vesti sfarzose tra « vasellame d' oro.

« A capo del libro 3°: Cicerone atteg- « giato a scrivere taluna delle sue opere. Il « costume che indossa è quello di un dottore « del tempo in cui furon fatte le miniature.

« A capo del dialogo sull'Amicizia: Sce- « vola e Lelio che parlan fra loro in una fio- « rita campagna, sotto ad un capannello di « alberi fronzuti e carichi di pomi.

Miniatura del CICERONE - *Rappresentazione a capo del trattato sulla Temperanza* (pag. 27).

« A capo del dialogo sulla Vecchiezza: « Catone, Scipione e Lelio, atteggiati il primo « ad ammaestrare e gli altri due ad ascoltare.

« A capo dei Paradossi: Cicerone che « offre a Bruto il libro dei Paradossi di- « nanzi ad una brigatella di giovinetti, (la « scolaresca del filosofo arpinate?). Il minia- « tore ha posto all'orecchio di Cicerone, So- « crate, quasi questi lo indettasse.

« A capo del sogno di Scipione: Sci- « pione minore addormentato su splendido

« letto; dietro a lui, nello sfondo, Cartagine:
« e sopra, Scipione il vecchio che gli indica
« i benemeriti della patria fatti degni delle
« sedi celestiali.

« A capo della passione di Cristo: la
« cattura di Gesù nell'orto di Getsemani.
« Gli sgherri gli si fanno addosso, mentre
« Giuda, baciandolo, lo tradisce, e S. Pietro
« rimette nel fodero la spada colla quale ha
« tagliato l'orecchio a Malco, che è caduto
« minacciante al suolo.

« A capo dell'orazione *Te invocamus:*
« la santissima Trinità. Dio Padre impugna
« lo scettro e si copre di una mitra ornata
« di tre corone.

« A capo della preghiera *Salve sancta*
« *facies:* il santo volto mostrato dalla Veronica.

« A capo della preghiera *obsecro te Do-*
« *mine:* Nostra Donna col bambino in grembo,
« adorato da un Angelo e vagheggiato da
« S. Giuseppe.

« A capo dell'Officio della concezione
« di Maria: S. Anna e S. Gioacchino che si
« incontrano e si abbracciano fuori della porta
« aurea di Gerusalemme ».

Nella Pinacoteca Vannucci in Perugia si ammirano le copie di 30 miniature del Codice, eseguite con molta perizia da Napoleone Verga.

Agostino di Duccio.

Nella *Rassegna d'Arte* (Anno VII, fascicolo II) il sig. ANDY POINTNER illustra una madonna probabilmente di Agostino di Duccio, esistente in Perugia presso la Canonica di S. Lorenzo, ove si trova insieme con altri frammenti di sculture che Adamo Rossi credeva far parte degli avanzi di un antica cappella di S. Bernardino posta anticamente presso il Duomo.

Tempio della Consolazione in Todi.

Il Ministero concorrerà con la somma di lire 7000 nella spesa necessaria a completare il rivestimento in pietra della parte posteriore del tempio.

Torre d'Andrea.

Per la conservazione della *Tavola del Pintoricchio* esistente nella Chiesa parrocchiale di Torre d'Andrea (com. di Assisi) il Ministero ha autorizzato l'esecuzione di alcuni lavori di restauro dell'altare maggiore su cui il dipinto si trova, assegnando per questo scopo un contributo di lire 200.

Alle fonti del « Clitunno ».

Il *prof. Santoro* ha dipinto un quadro intitolandolo « *alle Fonti del Clitunno* » ispirato alla poesia Carducciana e l'ha presentato a S. M. la Regina Madre nell'intento che vada a decorare la Biblioteca Carducci che la Regina ha donato alla Città di Bologna.

Chiesa di S. Francesco in Deruta.

Sono ormai condotti a termine, sotto la Direzione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, i restauri della Chiesa di S. Francesco in Deruta. La costruzione del tempio risale al sec. XIV, ma i restauri eseguiti nel 1652 l'avevano deturpato con l'aggiunta di nuovi altari e con la chiusura ed apertura di nuove fenestre e con la deturpazione dei numerosi affresci ricoperti dal nuovo intonaco. — La chiesa ritorna nella sua bellezza primitiva e riescono interessantissimi i preziosi avanzi degli affreschi che si sono potuti salvare, la maggior parte dei quali del XIV e XV secolo meritano una speciale illustrazione che noi daremo al più presto.

SCHEDE ED APPUNTI BIBLIOGRAFICI

Il recente libro del prof. Adolfo Venturi « La Basilica di Assisi » (Roma, Casa Editrice de l'Art, 1908) è adeguato alla importanza del soggetto e degno della fama dell'illustre autore. In una trattazione, a cui l'essere compendiosa non toglie di riescire perspicace, piana ed elegante, il Venturi ha condensato le notizie più opportune a dare del grande monumento un'idea precisa e grandiosa. È un libro che offre un pascolo al diletto degli amatori intelligenti dell'arte, e larga materia di meditazione agli studiosi di storia artistica. Trattandosi di un'opera del Venturi, non si sente il bisogno di avvertire espressamente che vi si trova una grande indipendenza di giudizio e di apprezzamento.

Gli spiriti attaccati pertinacemente alla tradizioni vi incontreranno non rare occasioni a reclami; ma la tradizione è una gran bella cosa solo a patto che non serva di pretesto all'inerzia intellettuale, e non dispensi dall'obbligo di un esame libero nè esoneri dalla responsabilità di una opinione ragionata. Qualunque sia il dissenso che possa manifestarsi in qualche punto, tutti sentiranno e confesseranno volentieri che il libro del Venturi, esponendo il graduale sviluppo architettonico e decorativo della Basilica in correlazione colle vicende dell'Ordine Francescano, ha acquistato un valore durevole par quanti provano interesse per l'arte e per la storia.

Nell' «*Emporium*» (Vol. XXVII - N. 180) Umberto Gnoli annunciando la scoperta da lui fatta a Vienna nella Collezione von Miller zu Aichholz, di una Pietà tra due Angeli, la quale dal Bertini era stata attribuita al Bramantino e dal Suida ad un lombardo contemporaneo del Suardi, e rivendicando il dipinto al vero autore, Nicolò Alunno, crede di poterlo identificare con quello già esistente in una cappella del Duomo di Assisi e che tanto piacque e fu lodato dal Vasari. Della tavola è data un'ottima riproduzioue, insieme ad altre di Gualdo, Bastia, Ravenna e Foligno nelle quali Nicolò ebbe a trattare con la solita varietà il tema del Cristo morto e pianto dalla Vergine o dagli Angeli. Noi, riconoscendo la giustezza dell'attribuzione e la bellezza del dipinto che per altro appartiene all'ultimo periodo del maestro, osserviamo che dalle parole del Vasari, sembra che i lavori ricordati dal biografo aretino siano stati affreschi e non tempere su tavola, leggendovisi: «*Ma la miglior pittura che mai lavorasse Nicolò, fu una cappella nel duomo* etc.» Lo G. rileva anch'esso la relativa esattezza delle brevi note vasariane sull'Alunno; del resto si sa che l'Alunno dipinse anche a fresco; in S. Maria in Campis presso Foligno rimane di lui, priva della firma e della data lettavi dal Dorio, la Crocefissione che poi ripetè in tavola a Montefalco, a Foligno ed a Spello, dove anche si vedono in una bottega da sarto resti di un affresco, parimenti rappresentante la Crocefissione, che io non dubito attribuire a Nicolò, tanto somiglia alla più antica opera del Maestro. Nè mancano tracce d'affreschi, come dice lo G., nella cappella del Duomo di Assisi in testa alla navata sinistra, ora ridotta al culto della Madonna del Pianto, sopra la cui volta di recente costrutta esistono dipinti ducenteschi, tra i quali una Natività, ed alcuni Santi di Scuola Perugina. Forse nel rifacimento compiutosi dall'Alessi, l'opera dell'Alunno andò perduta per sempre. Ad ogni modo lo G. ci ha indicato un pregevole quadro di Nicolò, sconosciuto agli studiosi, che certamente saranno concordi nell'assegnarlo al periodo 1496-1500; al qual proposito ricordiamo uno stendardo a tempera, malamente ridotto e guasto, con il soggetto della Pietà del tutto simile a quella del polittico di Gualdo; non l'abbiamo visto citato da alcun critico e si trova nella Chiesa Collegiata di S. Maria a Bettona.

G. C.

Andreas Aubert, *Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*, (Leipzig, Hiersemann, 1907).

Dopo gli studi del Cavalcaselle, dello Strzygowski, dello Zimmermann, del Thode, dell'Hermanin, del Langton Douglas e di Adolfo Venturi, le grandi decorazioni murali della Basilica Superiore di Assisi trovano nell'Aubert un nuovo e valente illustratore, acuto e sagace. Vi sono largamente e profondamente studiate le questioni ed i problemi della pittura ducentesca romana e toscana; osserviamo per altro che l'A., pur tenendosi lontano dalle conclusioni alquanto discutibili dell'Hermanin, che vuole del Cavallini tutte le storie bibliche ed evangeliche della nave sopra il ballatoio, e del Toesca che esclude qualunque partecipazione del maestro romano, concede forse un po' troppo a Cimabue ed alla sua scuola. Noi preferiamo accordarci con Adolfo Venturi che ha saputo meglio di ogni altro distinguere nei grandi cicli della Basilica Francescana le varie maniere degli artisti che li condussero e ridare a ciascuno quanto gli è veramente dovuto. In ogni modo non è piccolo il contributo che il dotto norvegese ha portato all'illustrazione di quel mirabile monumento, il cui fascino ha prodotto nella critica moderna una serie veramente gloriosa di monografie magistrali. Valga questo interessamento di tanti studiosi italiani e stranieri a farci sempre più gelosi ed oculati nel conservare il più prezioso gioiello della nostra regione.

G. C.

M. Faloci-Pulignani, *Foligno*, (Bergamo, Istituto It. d'A. G. 1907).

L'*Augusta Perusia* dette in uno dei suoi ultimi numeri un semplice cenno della bella opera del F., che fa parte dell' « *Italia Artistica* », fortunata collezione la quale, sotto la sapiente direzione di Corrado Ricci, seguita ad ottenere un meritato successo; torniamo ora ad occuparci meno brevemente di questo volume che, dopo quelli su Perugia, del Gallenga, e su Gubbio, del Colasanti, è il terzo che illustri uua città della nostra regione. Nessuno meglio del F. poteva condurlo con tanta profonda conoscenza della materia; quanto di artistico e di storico presenta ancora Foligno, vi è amorosamente raccolto. A torto credono molti che la città del Topino sia povera d'arte in confronto delle città sorelle dell' Umbria; non per nulla ivi fiori una scuola autonoma, che può vantare il nome di Nicolò di Liberatore, non per nulla la corte dei Trinci fu nella prima metà del 400 un vero centro di cultura umanistica. Sebbene il sei ed il settecento abbiano largamente rinnovato e distrutto, quanto avanza in Foligno dei migliori tempi dell' arte, è tanto da chiamare fortunata la città che lo possiede; le nitide e numerose illustrazioni del volume, 165 in tutto, dimostrano validamente il nostro giudizio, o per dir meglio, il giudizio dell'A. che noi condividiamo senza riserva. Il F. il quale alterna in maniera assai acconcia la narrazione e la descrizione, coglie occasione anche in questo suo pregevole lavoro di consigliare il restauro del Palazzo Trinci, ora adibito ad usi poco decenti. Noi gli auguriamo che possa al più presto il suo giusto desiderio trovare e nei cittadini e nel Governo la doverosa cooperazione per diventare realtà; l' Umbria riconquisterebbe così un monumento del quale non possiede per avventura altri esemplari e che non doveva essere di molto inferiore per bellezza alle case dei Baglioni fatte atterrare da Paolo III. Quanto ad alcuni giudizi espressi dall' A., non possiamo per altro convenire con lui nel ritenere del 300 le storie monocromate della leggenda di Romolo, nelle quali appaiono troppo evidenti i caratteri di uno scolaro del Nelli e dubitiamo forte che le pitture del Salone dei Giganti siano dell'epoca dei Trinci o non piuttosto del tempo di Sisto IV, il cui nome è ripetuto nel fregio che a noi non riuscì mai riconoscere come un aggiunta o un restauro, ma parve invece eseguito con l' identica tecnica dei colossi; nel qual caso si tratterebbe di un vero ritardatario. Ed in questa supposizione ci avvalora anche il prossimo grandioso soffitto a lacunari che reca nella formella centrale lo stemma di quel pontefice, sotto il cui regno molto si dovette lavorare nel Palazzo. Auguriamoci che ogni città dell' Umbria trovi chi, conoscendone a pieno la storia e le bellezze, degnamente la illustri, come il F. ha fatto per la sua Foligno: sarebbe questo indizio sicuro di un lodevole risveglio per il culto del bello e delle vecchie memorie, risveglio che onorerebbe non meno gli studiosi che la patria. G. C.

Il Comm. L. FUMI nel *Bollett. della R. Deputaz. di Storia Patria per l' Umbria* (an. XIII, fasc. II e III) pubblica delle « *Spigolature dell'Archivio della Basilica di S. Francesco di Assisi* ». I documenti sono 62 dal 1344 al 1479 e riguardano specialmente il Sacro Convento con la Basilica e il Campanile, tratti tutti da pochissimi codicetti dell' antico archivio già da tempo andato disperso. Riescono di sommo interesse per la storia dell' arte ed in essi leggiamo i nomi del Perugino, dell'orafo Matteo da Foligno, di Nicolò da Gubbio, di Paolino di Giovanni da Ascoli, di Apollonio da Ripatransone, di Crispolto di Polto da Bettona, di Tommaso d'Antonio da Firenze, di Pietro da Foligno; leggiamo pure il nome di un « Bernardino da Perosia dipintore... » il quale a nostro avviso non è forse il *Pintoricchio*, in quel tempo (1471) ancor troppo giovane. (Vedi il presente fascicolo pagina 18). Seguono infine alcuni « *Brani di descrizione del monumento* » - 1. Occhio sulla porta della Chiesa inferiore. - 2. Cappella di S. Martino. - 3. Campanile e Campane. - 4. Della Chiesa superiore. - 5. Coro inferiore. - 6. Altare di S. Francesco.

È una raccolta di documenti utile a completare delle lacune nella storia dei monumenti di Assisi.

L. FUMI. *La Rocca di Montefalco e i pareri tecnici per la sua costruzione* (1324). (Bollett. della R. Deputaz. di Storia Patria per l' Umbria. An. XIII, fasc. II e III).

Giovanni XXII, circondato da gravi difficoltà pel governo del ducato di Spoleto, fece costruire la rocca di Montefalco per la residenza degli officiali della Chiesa e per dominare la città ribelle. L'A. ci narra minutamente tutte le vicende e le gravi difficoltà incontrate per la costruzione riguardo alla

natura del luogo poco forte, facile a scoscendimenti, privo d'acqua l'opposizione fatta dai ribelli che bastonarono puranco gli architetti.

Vennero consultati i più insigni artisti del tempo tra i quali il celebre architetto senese Lorenzo Maitani che dette molti consigli, Bianco Giovagnoli e Andrea Passero da Spello, fra Corrado di Cencio, fra Nicola di Ventura, Mastro Nallo, mastro Merlino, Giovanni di S. Gemini ed altri.

Dopo varie difficoltà la Rocca venne compiuta verso il 1340; nelle provvisioni del qual anno si parla delle decorazioni del portale con sacre immagini dipinte ad oro, e del trasporto ivi fatto, dal Convento di Assisi, dell'Archivio della S. Sede.

Il prof. G. SORDINI nel Bollettino sudd. (pag. 617) da alcune notizie di scoperte, scavi, studi e restauri su alcuni monumenti di Spoleto. — Incomincia dalle « *Supellettili preistoriche* » consistenti in vasi, utensili ed armi rinvenuti in alcune tombe del territorio spoletino. Parla di nuovi studi sull' *Anfiteatro romano;* della *Chiesa di S. Gregorio Maggiore* per restauri fatti e da farsi; della *Chiesa di S. Giuliana* che minaccia rovina; della *Basilica di S. Salvatore*, i cui lavori di restauro sempre progrediscono; dei lavori del *Duomo;* della supposta esistenza di cripte nelle chiese urbane di *S. Sabino*, *S. Alò*, *S. Omobono*, della chiusura dei lavori di saggio nel Duomo e parla puranco di altri lavori che egli dirige con la massima competenza ed interesse per la sua Spoleto.

GABRIEL FAURE — *Heures d' Ombrie* — (Paris - Sansot - 1907).

È un piccolo volume d' impressioni sull' Umbria; in otto capitoli l'autore parla di Perugia, delle sue strade, della Fonte Maggiore, del Giardino del Frontone (non di Fronte, come scrive il F.), della Pinacoteca Vannucci, dell' Umbria verde, di Assisi e di Montefalco. Cose nuove non dice, ma la finezza dello stile e la ricchezza della lingua conferiscono spesso novità anche a vecchie idee. In fondo all'opera sono riprodotte alcune bellissime liriche dell'Abbate Louis de Cardonnel, soave poeta che se ne vive tutto solitario in Assisi, sua patria d'elezione; il Faure fece bene a fregiarne il suo volume. Quanto ai giudizi sull'arte nostra, crediamo che l'A. non abbia sufficiente preparazione di studi per emetterne: si associa agli oramai numerosi critici che non ammettono la fama del Perugino pari ai suoi meriti ed in questo siamo d'accordo; ma quando vuol far nascere a Foligno Gentile da Fabriano, dandocelo per concittadino dell'Alunno e gli fa subire l'influenza di Benozzo Gozzoli, ci sentiamo obbligati di ricordare all'A. i doveri che tutti abbiamo verso la geografia e la cronologia.

A. TENNERONI (nel *Boll.* sudd. pag. 633). Un ritratto di fra Jacopone da Todi.

Nella chiesa di S. Fortunato di Todi a sinistra dell'abside, ove riposano le ossa del poeta Francescano, vi è un quadro in tela del secolo XVII rappresentante il b. Jacopone, opera di Andrea Polinori, pittore todino della scuola caraccesca. Vi è rappresentato il *beato* in atteggiamento estatico contemplativo, additando in alto il Redentore, con ai lati S. Girolamo, S. Romana, S. Chiara d'Assisi e S. Antonio da Padova, nè manca nel soggetto l'ispirazione alle *Laudi* di fra Jacopone. Il Tenneroni porta un notevole contributo all'iconografia jacoponica ed agli studi che egli fin ad ora ci ha dato del celebre poeta suo concittadino.

Direttori: BRIGANTI dott. FRANCESCO
CRISTOFANI prof. GIUSTINO

PANTI GIUSEPPE - *Gerente responsabile.*

Perugia, Stab. Tip. V. Bartelli.

AVGVSTA PERVSIA

RIVISTA·MENSILE·D'ARTE·E·COSTVME·DELL'VMBRIA

ANNO III

FASC. III-IV-V

·SOMMARIO·

·IN·PERVGIA·PRESSO·LA·TIPOGRAFIA·V·BARTELLI

Anno III | Marzo-Aprile-Maggio 1908 | Fasc. 3-4-5

AVGVSTA PERVSIA

RIVISTA MENSILE D' ARTE E COSTVME DELL' VMBRIA

PER LA STORIA DELL' ARTE DEL LEGNAME NELL' UMBRIA

(Continuaz. e fine).

Polimante di Nicolò dalla Spina, castello del Perugino nella valle del Nestore, maestro di pietra e legname, chiese ed ottenne la cittadinanza di Perugia il 16 dicembre 1473 (1); ma non fu iscritto nella Matricola che il 14 ottobre dell' 80. Già i documenti dell'archivio francescano ce lo fanno trovare in Assisi nel 1470 a lavorare di pietra nel portico della piazza, umile costruzione ad archi tondi sorretti da colonne ottagone, con capitelli e basi di una rozza semplicità. La sua partecipazione nell'opera del Coro di Apollonio da Ripatransone non rimase senza effetti, come tra breve vedremo. Quanto a Crispolto da Bettona le scarse notizie che abbiamo di lui, sono pur sufficienti a farcene comprendere non solo il relativo valore nell'arte, ma altresì l' indole flemmatica ed irresoluta: morì decrepito, così è detto nel suo testamento, dopo il 1512 (2); dopo la collaborazione nel coro di Assisi, per ben ventidue anni attese a quello di S. Domenico in Perugia con una lentezza ben strana quando si pensi che, oltre ad avere compagni Polimante e Giovanni Schiavo, assunse prima del 98 un nuovo e valido aiuto nell'allora giovanissimo Antonio Bencivenni da Mercatello di Massa Trabaria. I Frati Predicatori di Perugia non ebbero molto giudizio nella scelta dei maestri ai quali commisero la vasta opera del loro coro; allevati tutti e tre nel gusto di un'arte, che fuori dell' Umbria era morta da tempo, si accorsero un po' tardi di trovarsi arretrati di qualche decennio e tentarono secondo il loro meglio di seguire la nuova corrente della rinascenza, il gusto classico della scultura toscana, che a Perugia s'era imposta con i lavori di Agostino di Duccio. Così, quando nel 1476 si dette mano al Coro di S. Domenico, Crispolto, il quale teneva sui soci il primato e la direzione dei lavori, ne ideò lo schema architettonico dividendo gli stalli dell' ordine superiore con pilastrini

(1) A. Rossi, « Giornale di Erudizione » (Perugia 1872) Volume 1, pag. 66. - Per le notizie intorno a Polimante, vedi anche: Francesco Briganti, *Memorie storiche del Castello della Spina.*

(2) Id., Ibid, pag. 71.

corinti, i quali reggono una trabeazione classica con fregio a testine di angeli; le sagome non mancano di eleganza, ma sono ancor più timide, se è possibile, di quelle dell'epoca. Tolti adunque i grandi braccioli che fungevano da mensola, quali li abbiamo veduti nei lavori di Paolino e di Apollonio, venuto meno il grande effetto di ombre che ne derivava, non era permesso concedere all'intaglio la decorazione delle formelle, altrimenti i fogliami si sarebbero trovati allo stesso piano dello scomparto; così la tarsia ne prese il luogo e i grandi specchi perdettero quella vivace fioritura di cauli, di grappoli e di bacche che in mezzo alle frappature delle foglie svolazzanti a fiamma occhieggiano nei seggi decenvirali, in S. Maria Nuova e in S. Francesco di Assisi. Il risultato fu certo quale lo vollero gli artefici, quello cioè di una fredda eleganza, che non basta per altro a nascondere la povertà dell'ingegno di Crispolto, di Polimante e dello Schiavo. La tarsia è opera più di pazienza che d'arte; avuto da un buon maestro un buon disegno, l'esecutore poco può mettervi di suo nell'esecuzione, nella quale le difficoltà tecniche sono puramente materiali, nè lasciano adito ad una espressione individuale che permetta all'artista di segnare un'impronta propria nel proprio lavoro; mentre nell'intaglio, ogni colpo di sgorbia o di scalpello è una firma che il maestro incide nel legno. Polimante e lo Schiavo assunsero la parte destra del Coro, Crispolto l'altra; i documenti pubblicati dal Rossi ci dimostrano il lento procedere dei maestri, dei quali nel 13 maggio del 1487, cioé undici anni dopo l'inizio, Polimante ebbe 114 fiorini e Crispolto 120 in compenso di quanto avrebbero operato nel Coro lavorando a cottimo; anzi il 4 luglio dell'anno stesso (1), il primo, a garanzia del capitolo della Chiesa per la somma ricevuta, ipotecava la sua casa nel castello della Spina. Crispolto intanto intagliava i putti del fregio nel lato sinistro, che si era riserbato di condurre e, derivandoli da quelli di Agostino di Duccio sulla fronte del S. Bernardino, adoperava una cura minuziosa nel rendere calligraficamente le piume delle ali, eseguite a strie sottili e dure; il maestro dalla Spina modellava invece quelli del lato destro con maggiore larghezza, con teste rotonde, paffute e sorridenti, con capelli a ciocche brevi ed attorte, con ali dalle penne morbide, senza durezze. Ma gli aiuti di Apollonio, meglio pratici dell'intaglio che della tarsia, ricompaiono qua e là, innestando nell'opera che voleva essere classica, elementi del vecchio stile umbro-marchigiano, dai quali sembra non potessero liberarsi, tanta era la consuetudine loro nel trattare quelle forme viete, quei motivi appresi nella loro giovinezza. Così nei poggioli e nei braccioli divisori, la tradizione della scuola di Paolino d'Ascoli si afferma inopportuna e stonata; sono animali, galli, pesci, oche, draghi con serpi in bocca, unicorni, cavallucci marini, levrieri ed aquile con lepri, cigni, colombe, sfingi, cani, serpi, scimmie, leoni, grifi, camaleonti e pesci, ben modellati, resi con molta verità, ma con i corpi incisi a rotelle e ad occhi, come i mostri dell'arte romanica; le foglie che li accompagnano sono più grasse e gonfie che in S. Maria Nuova e nel S. Francesco di Assisi. Il solito fregio a rosoncini gotici fiammeggianti, ai piedi della formella maggiore, ricompare in S. Domenico, ma eseguito anch'esso a tarsia. Gli specchi del lato destro recano il solito vaso otta-

(1) A. Rossi, « Giornale di Erudizione » (Perugia, 1872) Vol. 1, pag. 71.

gonale, con fiori e foglie poco stilizzate, dai contorni grossi e duri, dalle volute stentate e goffe.

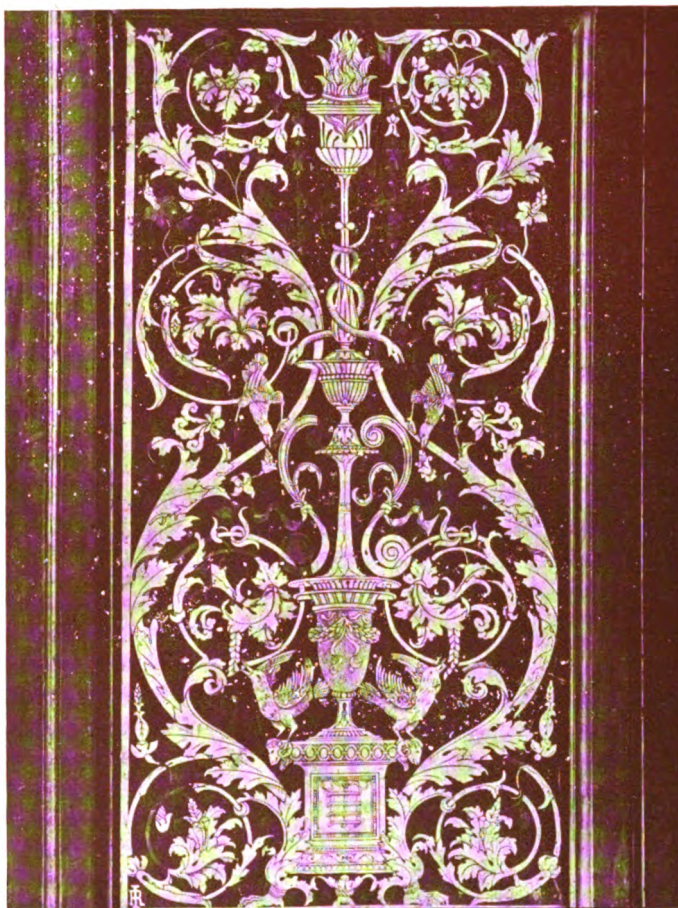
La lotta fra l' indole conservatrice dei maestri ed il gusto classico ormai prevalente dei tempi, non potrebbe risultare più chiara; incapaci di sentire profondamente l'arte nuova, la compromettono, quando vogliono farla; avvezzi alle

PERUGIA - Coro di S. Domenico.
Crispolto da Bettona e Polimante della Spina - *Bracciolo.*

forme di uno stile già morto, le riproducono senza anima e senza vita. Da tale incertezza stilistica derivò forse in gran parte la lentezza dei lavori; più di tutti andava indugiandosi Crispolto, che all'ultimo si vide costretto ad associarsi Antonio da Mercatello. Nato ed educato in terra del Ducato d' Urbino, dove lo spirito della rinascenza aveva trovato campo adatto ad affermarsi ed esplicarsi alla Corte magnifica di quei principi, venuto a Perugia verso il 1498, egli portò nel vecchio lavoro un soffio di vita nuova e potente, eccitò gli stanchi compagni, svelando loro tutto un orizzonte sconosciuto e sereno. A lui dobbiamo le grandi formelle a tarsia del lato sinistro, mirabili composizioni decorative, che però non furono disegnate tutte da un solo maestro; le più belle, ricche di elementi fantastici, sfingi, mostri, sirene, maschere e delfini, ci fanno collocare l'artista tra i più squisiti decoratori della rinascenza. La tecnica della tarsia è veramente perfetta, il contorno fine e preciso, il tratteggio parcamente usato sobria la policromia dei legni; l'effetto, che ne risulta, è dei più rari e squisiti. Col suo intervento, Crispolto (perchè Polimante fino dal 1487 s'era allontanato

dal lavoro, recandosi a Chiusi per eseguire il Coro di S. Francesco) compiè l'opera, tentando di porsi sulla strada tracciata dal giovane marchigiano; alcuni braccioli del 1° ordine a sinistra presentano, uniti ai soliti animali, fogliami di acanto, ben diversi da quelli del secondo, ancora eseguiti con lo spirito dei seguaci di Paolino; nel lato di fronte, nei seggi più bassi, i poggioli sono a cornucopia, fogliata di acanto ed attorta, stringendo nella voluta fioroni, granchi od uccelli; ogni traccia dell'arte vecchia è scomparsa, il gusto classico trionfa pienamente. Non sappiamo se Tommaso di Pietro di Mattiolo Perugino, il quale prese l'incarico il 10 maggio del 1481 di eseguire i banchi della libreria di S. Domenico, obbligandosi di darli finiti entro l'Agosto dello stesso anno (1), si attenesse al vecchio o al nuovo indirizzo artistico, essendo l'opera sua andata perduta; non è difficile per altro arguire dal breve tempo assunto nel contratto che il lavoro doveva essere semplice e sobrio. Molto più è da dolere la perdita del seggio presbiteriale commesso per la stessa chiesa il 4 gennaio del 1485 a Melchiorre da Reggio (2); venuto a Perugia da quelle terre di Emilia, dove l'arte del legname fiorì tanto da rivaleggiare con la Toscana e col Veneto, non è a dubitare che fosse buon maestro. Ma la nuova corrente classica trionfava oramai da per tutto, specialmente per merito dei maestri toscani; già fino dal 1472 Giusto di Francesco dall'Incisa e Giovanni di Filippo da Fiesole lavoravano il bancone e l'armadio della Sacrestia di S. Pietro, aiutati da Mariotto di Mariotto da Pesaro (3); l'architettura è corintiesca, con sagome sobriamente intagliate; vi predomina la tarsia, che fu fatta venire da Firenze, come ci ricordano i documenti, ma scelta con poco criterio tra avanzi di bottega; così, mentre nei due specchi di destra, Gabriele e l'Annunciata richiamano nel disegno i tipi della scuola di Donatello, in quelli di sinistra, il Crocefisso tra la Vergine dolente e S. Giovanni, figure sproporzionatamente piccole, sembrano segnate da un ostinato ritardatario seguace degli ultimi giotteschi, S. Pietro arieggia la maniera del Pollaiuolo e S. Gerolamo penitente quella di Fiorenzo di Lorenzo. Gli ornati sono per altro schiettamente quattrocenteschi, per lo più a fasci di gigli poco stilizzati e legati da nastri svolazzanti; nel complesso è lavoro mediocre e di tipo commerciale. Può quindi destare maraviglia il vedere il 5 Aprile del 1494 dai Canonici di S. Lorenzo in Perugia imposto a Mariotto di Paolo da Gubbio, detto il Torzuolo, nel bancone di S. Pietro il modello da imitare per l'armadio da farsi nella loro Sacrestia: « *a la fogia de li armarie de la sacristia de sancto pietro* » (4); vero è che il disegno presentato dall'artista e che i committenti affermano di avere sott'occhio, non richiama in nulla e per nulla il lavoro di Giusto dell'Incisa e di Giovanni da Fiesole, salvo che è anch'esso condotto nel gusto della rinascenza, e questo forse i Canonici intendevano esprimere con quella generica frase. Oramai lo stile classico s'era imposto da tempo; nè qui ebbe a ripetersi il caso del Coro di S. Domenico, di artefici obbligati a battere una strada che non era la loro, perchè Mariotto nella superba opera da lui compiuta e giuntaci assai ben conservata, ci appare un maestro imbevuto dello spirito dell'arte

(1) A. Rossi, op. cit., pag. 69.
(2) Id., Ibid, pag. 70.
(3) Id., Ibid, pag. 56.
(4) Id., Ibid, pagg. 99, 100.

nuova e degno di stare accanto ad Antonio da Mercatello, col quale aveva comune l'origine nelle fortunate terre del Ducato d'Urbino. Il dossale dell'armadio è diviso in dieci scomparti da pilastrini corinti, che poggiano sopra un alto plinto con rosoncini di finissimo intaglio; le formelle degli specchi hanno proporzioni eleganti, ben diverse da quelle di S. Pietro, goffamente quadrate; il bancone sottostante, più solido e semplice, scompartito in dieci specchi da pila-

PERUGIA (S. Lorenzo).
Mariotto da Gubbio - *Particolare del Bancone nella Sacrestia.*

strini dorici, ricorda forse un po' nella linea generale il modello così caro agli allogatori. Nel fregio della ricca trabeazione è scritto a lettere intarsiate un distico, che forse in qualche restauro ebbe disordinatamente riposte alcune sillabe e che, se dà un senso generale, non è facile rabberciarlo, come ho inutilmente provato:

SUPPLICIO FURUM DIVVS SACRARIA LAURENS
HAEC SIBI SACRI LEGE SER ABITEVA

Il guasto, come ognun vede, è nel pentametro. I due grandi specchi centrali hanno le figure stanti di San Pietro e San Paolo, il terz' ultimo a destra

quella di S. Costanzo, e il corrispondente a manca, l'altra di S. Ercolano; tutte posano sopra un pavimento in prospettiva a pietre bianche e nere alternate, mentre il fondo eguale e bruno è decorato da festoncini calanti dall'alto. Se in esse è da lodare la perizia tecnica della tarsia, coadiuvata da una lieta policromia nei manti, ove una volta dovevano meglio che oggi risaltare l'azzurro, il rosso bruno ed il verde, altrettanto non può dirsi del disegno; povere di forme, dure e schematiche, furono certo fornite all'artista eugubino da qualche mediocre scolaro del Vannucci, abile ripetitore dei difetti del maestro, ma incapace di appropriarsene i pregi. D'una suprema eleganza sono invece le altre sei formelle, tre con intrecci geometrici avvivati da qualche fogliame e racchiudenti lo strumento del martirio di S. Lorenzo, e tre, senza dubbio più belle, con ricche composizioni ornamentali a candeliera, adorne di fogliami, di uccelli e di animali.

Caratteristiche di Mariotto sono la frappatura profonda dell'acanto e i grandi boccioli a fiamma nelle volute dei racemi, i delfini, i grifi, i buoi, gli uccelli segnati con semplicità pari alla bravura. Agli elementi naturalistici della decorazione quattrocentesca, il Torzuolo unisce con raro gusto la stilizzatura della rinascenza più sviluppata ed è questo il maggiore suo merito; mirabile altresì la finezza del segno, quale non si trova nei vecchi maestri umbri e marchigiani, ma che l'artista può aver derivata dal Coro della Chiesa, compiuto nel 1491 da Domenico del Tasso e da Giuliano da Maiano. Mariotto dà prova anche della più ricca fantasia perchè non solo non ama ripetere i suoi motivi ornamentali, ma sa variarli con fecondità ariostesca; nel bancone del S. Lorenzo di Perugia l'arte del legname nell'Umbria segna l'apogeo della sua perfezione. Nel periodo aureo dell'arte, notiamo ancora che, come per il passato, pochi furono gli artefici locali adoperati nei lavori più importanti, per i quali si preferiva l'opera di maestri forestieri; e questo non in Perugia soltanto, ma in quasi tutte le città della regione. Antonio da Mercatello ebbe sempre larghe commissioni, alle quali adempì con bravura, ma non sempre con l'abilità dimostrata in S. Domenico. Le porte del Collegio del Cambio (1501) non sono certo eseguite con lo stesso amore dell'armadio in S. Maria delle Grazie in Città di Castello da lui compiuto nello stesso anno; così nel seggio della Chiesetta dello stesso Collegio, dedicata al Battista, l'eleganza delle cornici non compensa la povertà dell'insieme, mentre nel dossale d'altare, che serve da cornice alle più brutte tavole di Gian Nicola di Paolo, si può rimproverare all'artista un abuso di decorazione intagliata fiaccamente e senza spirito (1508, 1516); la porta di S. Francesco di Montone (1518) è invece d'una grandiosa eleganza e durò tanta fatica al maestro che gli fruttò una forte condanna in danaro (1). I Canonici di Todi, ai quali infatti egli si era obbligato d'eseguire il Coro, lo citarono all'uditore del Legato dell'Umbria per richiamarlo al dovere, però con scarso risultato, perchè nel 1525 egli attendeva ancora a comprare e preparare il legname necessario. Cinque anni dopo il figlio suo Sebastiano compieva l'opera, certamente lasciata a mezzo per la morte di Antonio: il Rossi si domanda qual dei due, padre o figlio, possa aver incise in alcuni vasetti posti a decorare i seggi,

(1) A. Rossi, « Giornale di Erudizione » (Perugia 1872) Vol. 1, pag. 154 - nota 2.

le strane leggende che additavano in quelli contenersi reliquie della Trinità, dell'asino di Cristo e dei piedi dell'Ascensione della Vergine, le quali leggende furono nel 1571 come empie e bestemmiatrici fatte toglier via dal vicario del vescovo tudertino; comunque sia andata la cosa, è questa un'altra prova della forte penetrazione d'idee eterodosse e luterane in molti artisti della rinascenza (1).

Nel 1520 Ciancio di Pierfrancesco da Perugia ottenne, è vero, in patria una buona commissione nei due seggi presbiteriali del Duomo, ma al patto poco onorevole per lui di seguire i consigli di Rocco da Vicenza (2); e l'intervento del fine decoratore e lapicida veneto si palesa chiaro nelle colonnine sottilmente ricoperte nei fusti da una fioritura di volute a fogliami affatto simili a quelle della Tribuna di S. Maria a Spello, del S. Emiliano di Trevi e della Madonna di Mongiovino. Però non ne risulta diminuita la valentia tecnica di Ciancio il quale, specialmente nel seggio in « cornu epistolae », ora ridotto a trono vescovile e non lodevolmente sempre coperto da insignificanti damaschi, si mostrò degno interprete ed esecutore dei concetti decorativi di Rocco. Non era del resto fuori delle costumanze dei tempi che nell'atto di allogazione si desse all'artefice anche valente un altro maestro come guida responsabile del buon esito del lavoro; al quale proposito ricorderemo Baccio d'Agnolo che nell'ottobre del 1502 si obbligava con i frati di S. Agostino in Perugia a condurre il coro della loro chiesa, presentando come garante Pietro Perugino che « *a sua petitione e comandamento li fa le mostre* » (3). Tutti fin qui han creduto in base al documento che veramente il coro di S. Agostino sia stato eseguito sui disegni del Vannucci, ma è uno dei tanti errori nei quali può essere indotto chi si fida ciecamente di quel che dicon le carte: gli stalli di Baccio sono decorati con una maniera schiettamente fiorentina e affatto diversa da quella pur così caratteristica di Pietro, al quale invece io assegnerei con certezza i disegni del seggio nell'Udienza del Cambio: i confronti tra la decorazione intarsiata a quella dipinta dal maestro nella volta della magnifica sala ognuno può farli a suo agio e mi dispensano quindi dall'enumerarli; i caratteri della tecnica rispondono a capello alla maniera di Antonio da Mercatello.

Nei primi decenni del cinquecento i maestri di legname largamente ebbero da lavorare nell'Umbria, ma, come abbiam detto, furono di preferenza scelti fuori della regione: in Assisi, nella Basilica Superiore ed in S. Rufino, furono adoperati artisti di Sanseverino; a Spello troviamo un Piermatteo da Spoleto in S. Maria, ma un Andrea Campano da Modena in S. Lorenzo; a Perugia nel ricchissimo Coro di S. Pietro, vicino a Nicolò di Stefano da Bologna (1526) a Stefano dei Zambelli (1533) ed a suo fratello Fra Damiano da Bergamo (1536), a quattro fiorentini, Nicolò, Tommaso, Grisello ed Antonio, ad un Battista Bolognese, ad un Ambrogio Francese e ad un tal Lorenzo d'ignota patria, non vediamo nessun artefice umbro ed un solo marchigiano, Nicolò da Cagli, che intagliò verso la metà del secolo le porte della Basilica Inferiore di Assisi. Dei tanti maestri ascritti alla Matricola di Perugia, i documenti ce ne mostrano

(1) A. Rossi, op. cit., pagg. 356-57.
(2) Id., Ibid, pag. 156.
(3) Id., Ibid, pag. 122.

alcuni, quei pochi cioè di cui s'è conservata memoria di qualche lavoro, occupati in opere poco importanti, come in cornici per tavole da dipingere, o con anche meno onorevoli e lucrose commissioni per le chiese minori, per i conventi e monasteri più poveri della città e del contado: i cittadini loro coevi mostrarono a più riprese di non farsi velo agli occhi con l'amor di campanile a giudicarli più di quel che valevano; il che dimostra come quei nostri vecchi avessero tra tante anche questa oggi sì rara virtù. Il carattere conservatore degli umbri è dato rilevarlo spesso anche nei tardi cinquecentisti che, eseguendo mostre di altari e cornici per quadri del più degenerato manierismo, sapevano ancora sagomare e intagliare con eleganza memore dei tempi più belli dell'arte; ma questa aveva perduta ogni impronta locale, nè la storia può raccogliere nomi vani senza soggetto. Il gusto barocco, tardi penetrato tra noi, non trovò terreno adatto a svilupparsi, forse per ragioni economiche più che storiche od etniche; l'Umbria è l'unica regione d'Italia che non abbia dato nel 600 un artista il quale possa considerarsi poco più che mediocre: l'arte del legname seguì le sorti delle maggiori sorelle e si spense. Ma non per sempre: ai giorni nostri vivono ed operano tra noi maestri, degni eredi dei grandi del nostro quattrocento e che io non nomino per rispetto alla verace modestia loro e per non avere essi bisogno d'una mia lode, quando il loro nome è noto in Italia e fuori e le loro opere ricercate da sovrani e da pontefici. Mercè la perfetta conoscenza ch'essi hanno della tecnica dell'intaglio e della tarsia, si è potuto provvedere a saggi restauri degli antichi lavori ed assicurare a tante maraviglie dell'arte vita più lunga e gloriosa; per questa pia opera di tardi nepoti che, grati ai loro avi, consacrano l'ingegno e la mano a ridar nuova vita a sogni di bellezza quasi svaniti, mi è caro chiudere nel loro nome questo breve cenno, augurandomi che altri, più valente di me, ci dia una storia compiuta dell' Arte del Legname nell'Umbria.

GIUSTINO CRISTOFANI.

DOCUMENTI PER IL CORO DELLA BASILICA INFERIORE DI ASSISI.

(Archivio Francescano nella Comunale di Assisi - Libro di Fabbrica dal 1467 al 1498)

(fol. 10 tergo).

Qui se farà mentione de tucti li danari se pagaranno per locoro da farse. Amastro Paolino de mastro Giovanni da Ascoli, quale a promesso de fare el coro in la chiesia de sancto Francesco secondo el desegno avemo da lui etc. come appare per una scripta de pacti facti fra dicto mastro Paolino et li frati presenti el patre maest.o franc.o da force al presente custodo del decto convento Maest.o Andrea de Gilio etc... tucti de Asisi et frati del decto convento etc... Avemo dato et pagato al decto mast.o paulino sexancta ducati venitiani computati ducati octo aviva auti prima per parte de pagamento del decto coro per lui dafarse. fiorini lxxxxiii.

Adi 27 de giugno pagammo Insacristia presente frate vangelista frate Andrea Sacristano et frate federico bolo. dodece per pensione de lenzola et coperta per tre mesi anno tenuti el maestro del coro da farse et suoi garzoni. L. 10.

Adi 12 de luglio pagammo etc.... libre venticinque soldi tre a Luca de Squartaguai

per uno carrato de vino vendute al convento per lo maestro del coro da farse fo some tre et petuti (?) cinquanta tre monta per libre sei et meza la soma. L. 25 s. 3.

(fol. 12 tergo).

Adi 12 de luglio pagammo insacristia etc... bolog. cinquanta a mariotto da valfabbrica per cinque taole de noce per lo coro tolse frate Agnolo. S. 6. b. 3.

Adi 20 dagosto pagammo etc... fiorini quattro et mezzo per tavole de legname molle per lo coro da farse a francesco de ser sancte. libr. 22.

Item dicto di pagammo etc... per nove taole denoce grande per lo coro da farse. libr. 40.

Adi 20 de septembre Agalasso della pilliccia etc... per sei tavole de noce per lo coro da farse. libr. 10.

Adi ultimo de novembre paga etc... per certo legname de noce comparò maest.o Andrea per lo coro da fàrse. libr. 6 s. 10.

Adi 20 de dicembre 1467 pagammo Insacristia a mast.o Apollonio de giovanni dalleripe transune el quale a tolto ad fabricare el coro aviva promesso fare mast.o paulino fiorini diece. l. 40.

(1468)

(fol. 12 recto).

A di vinti uno de febraro pagammo Insacristia etc... a Mastro Apollonio per parte de pagamento della factura del coro. libr. 42 s. 10.

A di 19 de marzo etc... (seguono pagamenti per acquisto di legname).

(fol. 12 tergo).

A di 10 de maggio a Mast.o Apollonio et Crispolto suo compagno maestri del coro da farse per la chiesia desanfrancesco. libre 49.

1468 die xiii Iunii.

A di dicto pagammo In sacristia a Crispolto da Bettona compagno de mast.o Apollonio maestro del coro da farse per resto de pagamento de lo legname comparato ad bettona dal dicto mast.o crispolto etc... lib. 28 s. 20.

(1468)

(folio 13 recto).

A di 4 de Agosto a Maestro Appollonio maest.o del coro per parte del suo pagamento disse voliva retornare ad casa fiorini doi ad bolo. quaranta per fiorino. libre 10.

A di 21 dagosto A crispolto de polto da bettona compagno de mast.o Apollonio maest.o del coro del convento. libr. 30.

A di 16 de ottobre a Maest.o apollonio per parte de suo salario a auto fiorini nove etc. lib. 45.

(folio 13 tergo).

A mast.o Apollonio maestro del coro avemo pagati fiorini diece. lib. 50.

A di 12 de gennaio 1469.

Mastro Apollonio ha auto dicto di in sacristia fiorini diece. lib. 50.

A di 18 gennaro.

Et per colla verderame terra roscia date per lo coro. lib. 11.

(seguono pagamenti a lui ed a Crispolto il 21 gennaio e il 2 febbraio).

A di 16 daprile.

A giovanni schiavo garzone de mastro Apollonio per le spese quando el dicto mast.o apollonio se parti. bolo. 10.

A di 20 de giugno.

A mast.o Apollonio fiorini tre et bolo. vinti doi. libr. 17 s. 15

Et più auto dal figliuolo de mast.o paulino debitore del dicto convento fiorini otto. libr. 40.

(folio 14 recto).

Maestro Tomasso da fiorenza deve avere per quadri trentauno de rimesso et prospectiva deve fare alle spalliere del coro allocate Insieme da mast.o Apollonio maestro del coro et noi operarii fiorini trentaotto oltre alle spese delli quali noi ce obligamo pagari fiorini quattordice ad bol. quaranta per fiorino. Et per resto Maestro Apollonio promette pagamento della prima allogatione allui da noi facta. Come fra noi et lisopradicte parte fommo dacordo. In convento de sco franc.o in Sacristia etc...

A di sei de novembre 1468.

Ave aucti el dicto Mastro Tomaso per parte de dicto pagamento fiorini doi. L. 10.

A di 19 de novembre.

Item bolognini vinti doi per legname negro per lo coro portato da Bectona. L. 2 s. 4.

Item adi 4 dedicembre haauto el dicto mast.o tomasso. l. 10.

Adi 18 de genaio 1469.

Mastro Tomasso ha avuto per parte de suo salario. l. 15.

It. per uno paro de calze a mast.o Tomasso. bol. 42.

(folio 15 recto).

Adi 13 de luglio.

A mastro apollonio adi dicto fiorini otto pagati in sacristia. lib. 40.

A di dicto 13 settembre.

A mastro apollonio dalle ripe mast.o del coro fiorini vinti et libre quattordice de piccioli marchegiani pagati etc. lib. 114.

(folio 15 tergo).

Adi ultimo de settembre.

A liberatore da foligno laorante del maest.o del coro fiorini tre ad bolo. 40 per fiorino. lib. 15.

(Seguono pagamenti per vino e grano per i maestri del coro e per l'armatura del coro stesso).

A di 3 de dicembre.

A mast.o Apollonio maestro del coro fiorini nove. libr. 45.

(folio 16 recto).

Adi 23 de gennaio 1470.

A mastro apollonio predicto fiorini nove ad bolo, quaranta etc. lib. 50 (sic).

Adi 14 de febraio.

A mastro apollonio predicto quando andò a monte pulciano a camparar fusaggine (1) fiorini nove. lib. 45.

A di 24 de febraio.

A mastro Apollonio predicto fiorini uno quando torno damonte pulciano etc. l. 5.

(folio 16 tergo).

A di 3 de marzo.

A Libberatore laorante de mastro apollonio maestro del coro fiorini otto etc...
L. 40.

Adi 30 de marzo.

A gasparre de benedetto de vico etc... soldi sei et bolo. otto per la vettura deuno cavallo per doi di cavalcò Libberatore lavorante de mast.o apollonio ad deruta et casalina ad cercare per taole per lo coro.
l. 1 s. 6.

Adi 6 daprile.

A mastro Apollonio fiorini uno et mezzo etc... L. 7 s. 10.

(1) Anche nei documenti pubblicati dal Rossi ricorre la parola « fusaggine » con l' indicazione : « per tarsia ».

(folio 17 recto).

Adi 29 daprile.

A mastr.o Apollonio maestro del coro per doi paghe cioe marzo et aprile fiorini diciotto pagati etc... L. 90.

Adi 28 de maggio.

Item bolo. otto per vectura dela mula de panfresco per doi di ando liberatore per lo coro et bolo: sette per fusaggine comparò mast.o apollonio pagati etc... l. 1 s. 17 d. 6

A di primo de luglio.

A mast.o apollonio fiorini tre et bol. trenta doi pagati etc.. l. 19.

It. fiorini cinque et bolo. doj quando volse andare ad casa sua pagati come de sopra. L. 25 s. 5.

(folio 17 tergo).

A di 16 de luglio.

A mast.o apollonio fiorini sette quali die ad Andrea da montefalco per factura de tarsia pagati etc... L. 35.

A di 12 d'agosto.

Per dopielle per le sedie del coro.
L. 5.

A di 12 dagosto.

Amasto apollonio recevè Giovanni suo garzone fiorini otto et bolo. vinti quattro pagati etc... li quali vintiquattro bol. advè el dicto maest.o per mandare ad casa cio e comparò una berretta. L. 43.

A di 13 dagosto.

A mast.o apollonio fiorini dodece etc... li quali denari recevè libberatore laorante del dicto mast.o etc... L. 60.

(folio 18 recto).

A di 13 de septembre 1470.

A mast.o Apollonio fiorini dece etc...
L. 50.

A di 7 de novembre.

A mast.o Apollonio predicto fiorini dece deliquali ne die sei a liberatore suo laorante etc... L. 50.

(folio 18 tergo).

Adi 31 de dicembre.

A mastro Apollonio prescripto fiorini dece et... deliquali nove ne die a giovanni schiavo suo garzone et uno fiorino se retenne per se pagati etc... l. 50.

(folio 23 recto).

Adi 14 de febr. 1471.

A mastro polimante pro tempore opere

nfra el coro et refare la coperta allarme del cardinale depincta sopra la porta va in convento bolo. vinti pagati etc... l. 2 s. o.

(folio 28 tergo).

Adi 13 giugno 1474.

Al custodo per le spese quando andò a Sanghinesi per reacquistare li denari advè dal convento mastro paulino et per uno paio de scarpe per frate anselmo andò cum esso etc. L. 3.

(folio 44 tergo).

Adi (rimasta in bianco; sopra però è segnato il 12 Agosto 1468).

A mastro tomasso da fiorenza fiorini nove et bolo. quindece per factura de una porta al novitiato laorata de remesso pagati etc... l. 46 s. 18 d. 6.

It. amastro appollonio per factura de una soffitta faeta al novitiato per depintura delarme et vergoli della dicta soffitta et per azurro cenabrio et altri colori et colla. L. 39 s. 7 d. 6.

(foglio 53 recto).

Adi 4 de febraio 1471.

A Mast.o Apollonio fiorini dece etc. l. 50.

Adi 4 de febraio.

A bernardino daperosia depintore per depintura et mectere oro et argento al coro fiorini tre et bolo. trenta quattro pagati etc. l. 9 s. 5.

Adi 22 de febr.

A mastro apollonio predicto fiorini sei pagati etc.. li quali denari li traparti fra liberatore et Antonio suoi lavoranti. l. 30.

It. dicto di per bollette uno fiorino et bol. undece portò libberatore da foligne forono doi migliara et mezo. l. 6 s. 7 d. 6.

Adi 20 de marzo.

A mast.o Apollonio fiorini otto quali die a giovanni suo garzone pagati etc... l. 40.

It. dicto a auto fiorini quattro at bol. vinti uno. l. 22 s. 2 d. 6.

(folio 53 tergo).

Adi 22 de marzo.

Item dicto di A Mast.o apollonio fiorini dece quali avè libberatore suo lavorante et bolo, vinti otto advè lui che sono in tucto. l. 43 s. 20.

Adi 8 daprile.

A mastro Apollonio fiorini dece pagati etc... l. 50.

Adi 7 de maggio.

A mast.o Apollonio de Giovanni dale ripe transone maest o del coro per resto di suo salario facta ragione et calculo Insacristia presente el custode frate franc.o etc... In tucto fiorini sexanta sei et bolo. sedeci computatoce fiorini trenta quali furono donati dalli frati delconvento secondo fo ordinato in loro capitolo sopra alsalario ordinato. lib. 332.

(folio 54 recto).

Item (detto) di A Libberatore giovanni et Antonio lavorante del dicto maestro nel dicto coro per collatione discretamente ordinato per bene andata fiorini uno et mezzo pagati in sacristia presente el custodo etc. Lib. 7 s. o.

Adi 7 de giugno.

Antonio lavorante de maest.o Apollonio maest.o del coro quale remase ad fornire dei serrare el coro da doj lati denante per sua fatiga et provisione bolo. undeci pagati Insacristia etc.. l. 1 s. 7 d. 6.

Item a mastro pietro pentore da foligno per stelle fatte doro per locoro fiorini doj pagati etc... l. o.

(folio 55 recto).

Hic ponitur calculum omnium rationum etc. Summa omnium expensarum a 1467 ad 1475 L. VIIJ, CCCCCCC l. XVIJ s. x.

(foglio 122 recto).

In margine: La ragione de Mast.o pierpaolo dello leggio.

Maestro Pierpaolo da Gobbio ha auto per fine in questo di 29 de marzo [1491] bolo 35 per taole de noce comparate da Mariotto dell'anfalone. Et. bol. cinquanta sei per taole comparate dandrea de palaraccio. Et bolo sei nante carnevale. Et bol. dece per uno paio de scarpe. Et fiorini cinque et bol. vinti doj cioe in ducati tre doro ascendono alla dicta quantità. Et bolognini vinti disse volia comparare bollecte casio et altre cose per lo leggio. Sono in tucto fiorini octo et bol. vint nove pagati etc... f. 8 bol. 29.
Et più havè a di 13 deluglio 1491 coram me in sacristia etc... el predicto pierpaolo fior. cinque. f. 5.

G. C.

Di uno stemma dipinto dall'Alunno
nel Polittico di Nocera

Chi visitò la meravigliosa mostra di arte umbra antica in Perugia, non può aver dimenticato uno dei quadri più preziosi che vi figuravano : il polittico della nostra cattedrale dipinto da Nicolò Alunno ; ma pochi avranno posto mente ai due stemmi eleganti nella base dei pilastrini laterali, per sapere a chi si riferissero. Io però che tutti i giorni vedo e ammiro questo capolavoro del Folignate, spesso spesso mi facevo questa domanda, che pur troppo rimaneva senza risposta.

Lo stemma a destra di chi guarda il quadro è della Comunità di Nocera, non c'è dubbio ; ma quello vescovile a sinistra, al posto di onore, è forse di un vescovo che commise il dipinto ? Volli farne ricerca, ed eccone il risultato.

Lo Jacobilli, nostro storico, parlando di Jacopo Minutoli da Lucca, vescovo di Nocera nel secolo xv, scrive così : « L'anno 1473 fece fare nella cattedrale di Nocera un quadro grande della Natività di Nostro Signore, tripartita con molti quadretti di diversi santi, e sopra l'immagine dell'Assunta della Beata Vergine, da Nicolò Alunno da Foligno pittore celebre, con l'arme di esso vescovo, ch'è un'aquila nera imperiale in campo d'oro, e dal mezzo in giù sette ale d'oro in campo rosso » (1).

Per una descrizione esatta bisognerebbe anche notare, che in questo stemma la mitra vedesi nella sezione superiore dello scudo, mentre di solito gli dovrebbe sovrastare : certamente disposta così dal pittore per simmetria con l'altro stemma. Contro però la notizia del Jacobilli sulla persona del vescovo, ecco la prima difficoltà. Il quadro porta la data del 1483 : il Minutoli fu promosso dal vescovato di Nocera a quello di Agde in Francia l'anno 1476 (2) ; corrono dunque da una data all'altra troppi anni, che rendono improbabile la commissione del Minutoli all'Alunno.

Ma lasciando da parte le date aventi qui un interesse secondario, vediamo piuttosto se il nostro stemma appartenga veramente ai Minutoli, cioè a quella nobile famiglia fiorentina, che nel 1302, al tempo delle proscrizioni dei Bianchi, rifugiatasi in Lucca, imparentossi poi con molte famiglie nobili d'Italia. Il loro stemma è diverso : mezz'aquila imperiale scoperta e l'altra metà dietro tre bande rosse verticali ; e quanto fu inquartato nel loro scudo nulla ha che fare con quello dipinto dall'Alunno (3). Con tutta sicurezza dunque il vescovo Minutoli rimane escluso dal nostro quadro.

(1) Ludovico Jacobilli, *Di Nocera nell'Umbria* ecc. Foligno, Alterij, 1633, pag. 106.

(2) Cfr. *Note famigliari*, MS. nell'Archivio privato del conte Minutoli - Tegrimi di Lucca - Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra*, tom. I, *Episcopi nucerini*, Venezia, 1717. Erra lo Jacobilli che pone la promozione un anno dopo.

(3) Cfr. Baroni, *Gli stemmi delle nobili famiglie di Lucca*, MS. nell'Archivio di Stato di detta città. Nel palazzo del conte Minutoli. Tegrimi si possono vedere in porcellana colorata tutti gli stemmi delle famiglie imparentatesi co' Minutoli.

Adamo Rossi, bibliotecario di Perugia, senza verificare a quale nobile famiglia appartenesse questo stemma, andò dietro alle date, e descrivendo il nostro quadro, notò così: « Nei piedistalli dei pilastri a dritta (a sinistra di chi guarda il quadro), un putto con l' arme del vescovo Giovanni Cerretani »; e in nota: « E non di Giacomo Minutoli da Lucca, come con la consueta facilità d' improvvisare afferma lo Jacobilli. Il Cerretani era succeduto a costui fin dal 1481 » (1). Anzi dal 1476! Anche il Rossi con tutta la sua matura riflessione non colse nel segno. Vero è che il Cerretani reggeva la Chiesa nocerina nel 1481; che il quadro fu firmato, lui vescovo; ma quello stemma era alzato da lui? E il Rossi doveva almeno mettersi in sospetto, leggendo la descrizione fatta dal Jacobilli dello stemma del Cerretani: « Contiene una spada sostenuta da due bracchi » (2): e descriveva giusto.

Infatti il Cerretani volendo dare ai suoi canonici una testimonianza di stima e di affetto, con lettera datata da Roma il 29 aprile 1490 (3), mandò in dono alla nostra cattedrale quattro grandi libri corali, scritti in carta pecora, ricchi di belle miniature, lavoro di Tommaso « de petra » suo cappellano, come rilevasi dal testamento del donatore (4); e rilegati con borchie e fregi di bronzo (5). Ora in uno di questi corali vedesi nel frontespizio lo stemma miniato del Cerretani: una spada verticale sostenuta da due zampe canine uscenti dallo scudo, con piccola variante da quanto dice il Jacobilli, che scambio di zampe scrisse ***bracchi*** addirittura. (6).

E per meglio convincerci, essendo il Cerretani nativo di Terni (7), diamo un' occhiata all' opera araldica del Lanzi, il quale scrive così: « L' arme dei Cerretani di Terni è di rosso alla spada di argento in palo, sorretta da branche artigliate uscenti dai fianchi dello scudo » (8).

(1) ADAMO ROSSI, *I pittori di Foligno nel secolo d' oro delle arti italiane, testimonianze autentiche*, Perugia, Boncompagni, 1872, pagina 107.

(2) In *op. cit.* pag. 107.

(3) Archivio notar. nocerino, *Protoc. Ser Luca Jacobutii*, F. 1480-1490, fol. 151.

(4) Cfr. MAZZATINTI G. *I manoscritti della biblioteca vescovile di Nocera*, in *Archivio storico per le Marche e per l' Umbria*, Vol. I, fasc. III, Foligno 1884, pag. 547. In fine dell' articolo riportasi il testamento del Cerretani fatto il 23 dicembre 1488; ma egli non aspettò la morte, avvenuta nel 1492, perchè i canonici ricevessero il dono. - In quanto al nome del suo cappellano, leggesi in rosso in fine del Graduale, scritto un po' diversamente così: *Orate pro scriptore domino thoma pera de petra prope Vayrani Theanensis dioc.*

(5) Tre di questi corali molto deperiti e privi di molte miniature evidentemente tagliate da disonesti visitatori, sono custoditi nella biblioteca vescovile; uno rilegato più semplicemente conservasi ancora nell'archivio capitolare.

(6) A meno che non si tratti di un errore di scritturazione o di stampa per *bracci*: le due zampe vedute dal Jacobilli in qualche stemma, possono avergli fatto questa impressione.

(7) I Cerretani di Firenze hanno lo scudo col campo turchino e bande d' oro con tre cerri. Anche a Siena vi furono tre famiglie Cerretani, ma nessuna ha lo stemma somigliante al nostro.

(8) LUIGI LANZI, *Araldica di Terni*, Numero 158, c. 140; e Numero 7, c. 192. Il Lanzi, che qui ringrazio per avermi agevolato le ricerche, ha scritto un grosso volume, che contiene circa 500 stemmi colle rispettive indicazioni delle fonti, con richiami genealogici ecc.; si è stampata però la sola prefazione in *Bollettino della Regia Deputazione di Storia patria per l' Umbria*, fasc. 23, 1902. Facciamo voti che il dotto lavoro sia dato presto tutto intero alla luce.

L'affermazione dunque del Rossi è evidentemente sbagliata a vantaggio dello Jacobilli; e il vescovo Cerretani rimane anch'egli escluso dal nostro quadro. Quale vescovo pertanto è rappresentato da quello stemma?

Sfogliando la citata opera del Lanzi, potei trovare prima che altrove lo stemma desiderato, il quale appartiene precisamente a Francesco Maria Scelloni, vescovo di Terni dal 14 febbraio al 31 agosto 1472. « Il suo stemma è di argento caricato di sei mezzi voli disposti per tre; l' ultimo sovrastante la punta dello scudo è affiancato dalle lettere A. N.; ed il capo dello stesso caricato dell' aquila coronata e spiegata, alla cui sinistra, in basso, è segnata la lettera A. » (1),

Lo Scelloni nativo di Settala nel Milanese, discendente dai Visconti da lato materno, e frate dei Minori Conventuali, fu poi promosso da Sisto IV al vescovato di Viterbo (2). Or bene l' Ughelli (3) parlando di questo vescovo, ne riporta lo stemma qual è nel nostro quadro. E non basta. Nella cattedrale di Viterbo esisteva una cappella fatta costruire dallo Scelloni col suo stemma gentilizio; ma nel secolo XVI il card. Gambara rimodernò in gran parte quella chiesa e lo stemma scomparve. Tuttavia oltre gli stemmi dello Scelloni scolpiti in pietra tuttora esistenti, ve n' ha uno miniato in un volume della Bibbia principe, che gli apparteneva: nel campo superiore giallo un' aquila nera spiegata, nell' inferiore rosso sette mezzi voli chiari (4).

Potrebbero qui terminare le mie ricerche, ove non sorgesse spontanea la domanda: come mai lo stemma di un vescovo di Terni e di Viterbo deve figurare nel polittico dell' Alunno. Certo se avessi potuto rintracciare ne' nostri archivj l'atto notarile, che commetteva l'opera al Folignate, sarebbe forse venuta in chiaro ogni cosa; ma tornando ciò quasi impossibile per ragioni che non mette conto di esporre in pubblico, cercherò per altro mezzo di venire a qualche conclusione molto probabile se non certa.

Leggendo nel Waddingo, che lo Scelloni *Umbriam gubernavit*, e nello Sbaraglia *Umbriam fraenavit*, pensai subito ch' egli fosse stato Governatore di Perugia. E veramente ai primi di maggio del 1482, il Papa lo mandò colà come luogotenente del cardinale Savelli (5); e più tardi, nel 1486, egli vi tornò di nuovo in qualità di vicelegato del cardinale Arcimbaldo milanese (6); per ripartirsene nell'anno medesimo, avendo ricevuto per successore Giovanni Rosa vescovo di Rimini (7).

(1) L. LANZI, *op. cit.* numero 447, c. 718, v. - Cfr. Angeloni, *Storia di Terni*. (Addizioni della ristampa) pag. 474, n. 42, Pisa, Nistri, 1878. - Nel nostro stemma mancano è vero le lettere araldiche degli Scelloni, le quali come in altri stemmi saranno un accenno di nomi o di motti; ma il pittore, salvata la sostanza, ha creduto farne a meno per il brevissimo spazio di cui disponeva.

(2) Cfr. WADDINGO, *Annales Minorum*, tom. VI, anno 1472, numero 75, - Giacinto Sbaraglià, *Supplementum ad scriptores Ordinum S. Francisci*, Romae, 1806.

(3) *Op. cit. Episcopi Viterbienses*, tom. — col. 1419, numero 32.

(4) Ringrazio di queste notizie viterbesi mons. Giacomo Bevilacqua.

(5) Archivio com. di Perugia, *Registr.* IV, *Bullar. et Brev. in Cancel. Decemviror. fol. 33.* Sbaglia evidentemente l' Ughelli che manda lo Scelloni a Perugia nel 1475; come pure lo Sbaraglia, che accennata la promozione da Terni a Viterbo nel 1472, dice che *paulo post* andò governatore a Perugia.

(6) Archivio detto, *Registro citato, fol. 60.*

(7) Archivio detto, *Registro citato, fol. 63.*

Se dunque il nostro quadro porta la data del 1483, fu certamente dipinto mentre lo Scelloni era governatore di Perugia, e lo stemma di lui posto nel quadro è un omaggio al Capo della provincia. Ed ecco perchè mentre il putto alato che regge lo stemma della Comunità nocerina, sta con la mano sinistra al fianco in aria indifferente; l' altro putto invece con movenza risoluta e fiera, e la testa baldamente ritta, sostiene con la mano sinistra lo stemma dello Scelloni, e con la destra un bastone poggiato in terra, simbolo di governo e di comando.

Non rimane ora che sodisfare l' ultima curiosità: chi commise l' opera all' Alunno?

Il Minutoli no; la sua partenza da Nocera tanti anni prima della data del quadro, e prima della venuta dello Scelloni a Perugia, e la mancanza del suo stemma, che avrebbe avuto ragione di figurare meglio che l' altro del Governatore, lo escludono. Il Cerretani nemmeno: anch' egli avrebbe messo il suo stemma. Inoltre dalla citata lettera ai canonici di Nocera, rilevasi com' egli da molti anni pensasse di far loro un grato dono, facendoci così conoscere di non averne fatti prima: e quella lettera fu scritta sette anni dopo la data del quadro. Nè il citato testamento scritto cinque anni dopo quella data, enumerando i doni fatti alla Cattedrale nostra, avrebbe taciuto questo di mole e pregio così grande. Neppure si può pensare allo Scelloni, il quale aveva la sua cattedrale di Viterbo, e niente fa supporre in lui una particolare benevolenza per Nocera durante il breve periodo del suo governo.

Esclusi pertanto tutti costoro, a me pare molto probabile che la stessa Comunità di Nocera commettesse il polittico all'Alunno per farne un dono alla Cattedrale in omaggio ai santi nocerini Rinaldo e Felicissimo, che tengono il posto d' onore tra tutti i santi ond' è ricco il quadro prezioso: tanto più ch'esso non trovavasi già anticamente in sacrestia, come ora, ma in chiesa, in mezzo alla tribuna del coro, sopra la sedia episcopale (1). E mi conferma nel mio pensiero la presenza dello stemma di essa Comunità, il quale altrimenti non starebbe a suo posto: quello dello Scelloni è un tributo di ossequio alla suprema autorità della Provincia.

Se è cosi, come credo, egli è un bel vanto per quegli antichi rettori del nostro Comune di averci assicurato l' opera del grande pittore di Foligno, la quale dimenticata quasi e trascurata in tempi tristi e ormai remoti, è oggi tenuta nell' onore meritato, ammirata ed encomiata non solo da noi, ma da tutti i cultori dell' arte.

ALESSANDRO ALFIERI.

Cfr. Annibale Mariotti, *Saggio di memorie storiche perugine*, tom. I, parte II, Perugia, 1806, pag. 340. Pompeo Pellini, *Serie dei legati Vicelegati e Governatori di Perugia*, tomo quinto 1788, pag. 363. MS. nella biblioteca di Perugia. In quest' opera si è dipinto lo stemma dello Scelloni simile ai già descritti.; non ha però le lettere araldiche: ha invece di più le braccia serafiche in croce, secondo l' uso dei vescovi francescani. C' è una differenza nei colori: il campo dell' aquila è lasciato in bianco, certamente incompiuto; i sette mezzi voli sono neri in campo giallo. È vero che uno stesso stemma per la sola diversità dei colori può appartenere a due famiglie distinte; ma nel nostro, dopo i numerosi particolari esposti, si vede bene che le tinte sono state adoperate talvolta secondo il capriccio del pittore.

(1) Cfr. *Visita Florenzi 1612, fol. 4*, e altre *Visite*, nell'Archivio vescov. di Nocera.

Nocera Umbra, Luglio 1908.

Tre affreschi ignorati di Tiberio d'Assisi a Cerqueto

Tiberio di Raniero è stato tra i pittori perugineschi il più dimenticato dagli antichi storici e tra i meno quotati dai moderni; il Vasari non lo nomina, lo dimentica il Baldinucci e primo forse a parlarne fu il Padre Guglielmo della Valle in una nota della *Vita di Benozzo* nella edizione senese del biografo Aretino. Il Lanzi non espresse favorevole giudizio intorno a lui, che non trovò miglior fortuna nel Crowe e Cavalcaselle, i quali ebbero però il merito di studiarlo su maggior numero di opere. Eppure l'umile dipintore di imagini votive che si aggira modesto per le minori terre dell' Umbria, ovunque lasciando nei suoi affreschi fiacchi nella forma, ma pieni di sentimento e divozione, la nota d'un carattere distinto ed originale in mezzo alla monotona e mal definibile produzione della minore Scuola Perugina, merita di essere meglio studiato ed apprezzato. Egli forse fu educato in quella bottega ove potè avere compagni Raffaello, lo Spagna, Eusebio e Gian Nicola, ma l'indole sua e certo l'influenza su di lui esercitata dalla città nativa, sembra lo rendessero poco sensibile ad appropriarsi i perfezionamenti della tecnica del maestro e dei grandi condiscepoli; distratto anche dalle opere del Pintoricchio e di Fiorenzo, innestò agli elementi del Vannucci quelli dei pittori perugini contemporanei, rimanendo sempre, ed in questo consiste appunto la sua relativa originalità, uno strano ritardatario. E non soltanto lo dimostrò riproducendo con leggere modificazioni intere figure di Simone Martini, ma altresì nella tecnica dell' affresco, nel qual genere si esercitò massimamente, contandosi di lui pochissimi dipinti a tempera e tutti più deboli delle sue opere murali (1). Mentre il Perugino usò nel fresco un processo affatto contrario a quello della tempera, adoperando cioè luci alte e rilevate con ombre fatte alla prima e rifinite a leggere velature, Tiberio seguì la maniera dei trecentisti che sulle tinte locali lasciavano intatte le luci, modellando le ombre con sopratinte dense e grosse. Questo strano divergere dal metodo della scuola, ci fa pensare che il pittore assisano ricevesse in patria una prima educazione da qualche debole maestro locale, conservatore dell' antiquato sistema, che forse fu appreso da Tiberio in quell' età le cui abitudini dfficilmente si cambiano o si abbandonano nel resto della vita. Inoltre la fortuna da lui incontrata presso umili committenti di campagna ci è documento del carattere conservatore dell'artista che appunto per questo dovette meglio sodisfare l' elemento meno atto ad intendere e gustare le novità ed i progressi dell' arte. Che se non gli mancarono lavori in Perugia, (Madonna della Luce, Madonna di Braccio, Maestà dei Murelli), in Assisi, in Montefalco ed a Trevi, la maggior parte dei suoi dipinti la troviamo nelle minori terre di Bastia, di Stroncone, di Castel Ritaldi, di Cibottola, di S. Gregorio d' Assisi, di Torre d' Andrea. L' attività di Tiberio fu grande e spesso nelle opere più umili si valse di aiuti e di garzoni, i quali alla loro volta,

(1) La migliore di tutte è la tavola della Madonna del Soccorso nella Chiesa di San Francesco di Montefalco, eseguita nel 1510.

servendosi dei cartoni del maestro, ne seguitarono la tradizione e la maniera fin verso la metà del cinquecento. Con piacere segnalo agli studiosi della pittura perugina tre suoi affreschi affatto ignorati, esistenti nella terra di Cerqueto, a tutti nota perchè nella sua chiesa parrocchiale si conserva la più antica opera autentica del Perugino (1478). Nella Chiesa del Crocifisso, un grande e nudo stanzone rettangolare coperto da capriate, con le pareti scialbate e rotte da lesioni profonde che ci assicurano della loro dubbia condizione statica, dietro l' altar maggiore si apre una nicchia architravata e di scarso rincasso. V' è rappresentato in affresco Gesù Crocefisso tra quattro figurine di angeli genuflessi sulle nubi, i quali lo piangono o ne raccolgono il sangue. Ai piedi della croce, la Maddalena, con un ginocchio a terra, si avvince al legno levando il viso in alto con lo sguardo fisso nelle sembianze del morto Maestro; a sinistra, la Vergine con le braccia piegate in basso e le dita convulsamente intrecciate, guarda dolorosa verso lo spettatore, mentre dall' altra parte Giovanni giunge le mani e volge la testa di scorcio a rimirare Gesù. Il paese ha il primo piano terroso punteggiato di verde bruno, colline dirupate nel mezzo ed in fondo un corso d' acqua; scarsi e magri alberelli cercano di rompere la monotonia della linea. Lo stato di conservazione del dipinto è veramente deplorevole: in epoca forse non lontana, la nicchia fu ampliata in alto ed un volgare artigiano dipinse il nuovo cielo, coprendo con tinte stonate anche il vecchio e nascondendo perfino le figure degli angeli dolenti; l' intonaco qua e là sollevato minaccia di cadere da un momento all' altro. Con poche lire e con qualche colo di cemento si potrebbe rimediare alla rovina e noi speriamo che si provveda subito a scongiurare un guasto irreparabile ed imminente. Che il dipinto sia di Tiberio, nessuno può dubitare, notandovisi tutte le caratteristiche del maestro, il quale ha quì ripetuto nel Crocefisso e negli angioli le identiche figure da lui eseguite nella tavola della Basilica Inferiore d'Assisi. La Maddalena deriva da quella del Vannucci nell' affresco di S. Martino in Colle, ora distaccato e conservato nel Duomo di Perugia, la Vergine riproduce anch' essa il tipo del Maestro in S. Maria Maddalena di Firenze e nella tavola della Pinacoteca Vannucci, già al Convento del Monte. Tiberio semplifica e riduce, specialmente i contorni ed i piani, esagera gli scorci, dove nelle teste disegna la bocca, dalle labbra brevi e serrate, con spiacevole asimmetria, alquanto torta verso destra, carattere questo che in lui vale per una firma; gli occhi son piccoli, il naso stretto, le carni ombrate duramente di verde e di bruno carico, i capelli, giallo-verdastri nelle luci e rossicci nell'ombra, sono duri e grossi; le pieghe sono mosse con sforzo e male accompagnano il nudo. Quel che vale a compensare i tanti difetti, è il colore leggero e luminoso del paese su cui staccano gaiamente i toni vivaci e robusti dei manti, specie un verde-mare squillante, il rosso lacca, il violaceo cupo ed il giallo. Quantunque danneggiato, l'affresco del Crocifisso può dirsi in buone condizioni a paragone del secondo che nella stessa chiesa decora un' altra nicchia sull' altare della parete destra. Ridipinto quasi per intero da un rozzo seicentista, non conserva intatto che il volto della Madonna, ritta di fronte, col manto aperto a coprire i fedeli, secondo la vecchia iconografia dei gonfaloni umbri, modificata dal Perugino nell' affresco di S. Agnese; i devoti supplicanti furono per intero rifatti dal vandalico pittore, che ripassò anche di colore

l' arazzo del fondo, non risparmiando le teste alate dei due cherubini posti ai lati della Vergine. In questa volle Tiberio ripetere il tipo del suo affresco sulla lunetta della porta di S. Martino presso Trevi, che è forse la più squisita opera sua, piena di soave divozione; anche la Madonna di Braccio in Perugia è una replica di quella di Trevi, meno le mezze figure dei due angeli adoranti. Non sarebbe difficile ad un abile restauratore togliere via i rifacimenti a tempera dai quali rimane deturpato questo affresco di Cerqueto, uno dei più finemente eseguiti dal pittore assisano, come ce ne fa fede la testa della Vergine condotta con diligente impasto di colore a guisa di miniatura. Della terza opera di Tiberio in Cerqueto non sarebbe giusto chiamarla sconosciuta, avendone parlato Baldassarre Orsini (1) che la giudicò opera giovanile del Perugino, cosa punto strana, se si considerino l' epoca dello scrittore e i suoi criteri accademici, secondo i quali un lavoro debole deve essere lavoro di gioventù; anche oggi in Cerqueto la tradizione ascrive al maestro i tre affreschi dello scolaro e mi si assicura che c' è ancora fuori del paese che in molto buona fede sostiene questa impossibile attribuzione. Il dipinto è in un tabernacolo o maestà a due passi dal villaggio, in vocabolo Porta Maltara, una delle tante edicole poste sulle strade in aperta campagna, specialmente ai crocicchi. Tiberio fu, diremo così, uno specialista nel dipingere *Maestà*: a Perugia, la Madonna di Braccio e quella della Luce furono in origine semplici tabernacoli sulla pubblica via, più tardi inclusi in chiesuole, delle quali formarono il quadro d'altare; presso Perugia, il Presepio dei Murelli, ora distaccato e custodito nella Villa Monaldi, adornava un' edicola che ancora esiste e dove sarebbe stato meglio e più giusto conservarlo, come oggetto artistico di pubblica e secolare proprietà; due ne conserva Montefalco, mentre Assisi custodisce i miseri avanzi di almeno tre altri nella Collezione Municipale (il più bello era alle fonti di Moiano). Questo di Cerqueto ha un profondo rincasso a tutto sesto e sulla parete di fondo avanza poco più che il contorno graffito di una Madonna seduta in ricco trono, col Bambino disteso sulle ginocchia, di S. Lucia a destra e di un' altra Santa a sinistra; appena appena qua e là rimangono sullo smalto della colletta traccie del verde con cui erano preparate le carni e laminelle di colore dei manti; il fondo era un paese collinoso con i soliti alberelli. In alto due angioletti nudi nascosti ai fianchi da una nuvoletta, stringono torcie accese e sono conservati abbastanza bene. La decorazione dell' archivolto e dei fianchi si mostra tuttora fresca ed in buono stato, meno qualche raschiatura o abrasione prodotta da chiodi e da uncini per apprendere lampade; l' artista dà prova di molto gusto decorativo, nel quale ricorda molto più del Perugino, il metodo del Pintoricchio: in basso sono semplici riquadri a incrostazioni marmoree, la volticina invece presenta un ricco scomparto a rettangoli e quadrati, alcuni a rosoni, lodatissimi dall'Orsini, altri a grottesche rossastre lumeggiate di azzurro su fondo giallo, e due a storiette monocromate a finto stucco. Nella sinistra si vede in figure piccole, svelte ed eleganti, un giovane che conduce all'ara un toro, seguito da un altro garzone che reca in spalla un trofeo, da un efebo e da una donzella che danzano sonando il piffero; nella destra un giovane, forse Muzio Scevola, stende sull'ara

(1) *Vita di Pietro Perugino* (Perugia, Baduel, 1804) pag. 204.

accesa la destra armata di coltello, mentre tre figure virili assistono alla scena. Queste insolite rappresentazioni classiche possono sembrare strane in una maestà di campagna, quantunque non abbiano che uno scopo ed un carattere decorativo, (1) ma per la fine esecuzione ricordano, se pur non avanzano, quanto Tiberio dipinse negli scomparti della Cappella delle Rose a S. Maria degli Angeli e in quella del Chiostro di S. Fortunato a Montefalco. I tre affreschi di Cerqueto appartengono certamente agli ultimi anni dell'attività dell'artista, essendo condotti com maggior durezza delle sue opere giovanili; possiamo quindi aggrupparle con la Madonna e Santi in S. Damiano presso Assisi (1515) e con il Presepio dei Murelli (1518); Tiberio aveva allora dimenticato molta della abilità del suo migliore periodo, quando cioè riusciva a produrre opere le quali, come l' Eterno benedicente nelle Cappella delle Rose, trovano ancora nel Ricci e nel Berenson chi le crede del Pintoricchio (2); ad ogni modo meritano di essere segnalate agli studiosi per la migliore conoscenza del maestro e perchè si pensi ad assicurarne con poca spesa e fatica la dovuta conservazione.

GIUSTINO CRISTOFANI.

(1) Anche il Pintoricchio nello zoccolo della Cappella Bufalini in S. Maria di Aracoeli, sotto gli affreschi della vita, morte e glorificazione di San Bernardino, dipinse a chiaroscuro un trionfo romano; l'arte della rinascenza è piena di queste ingenue anomalie.

(2) Le migliori opere del nostro pittore vanno dal 1506 (parte interna della Cappellina delle Rose agli Angeli) al 1512 (S. Fortunato presso Montefalco); il colorito è limpido e dai toni robusti; più tardi diventa legnoso ed opaco.

IL PIERMARINI IN LOMBARDIA (*)

Col 1769 comincia il periodo più importante dell'attività artistica del Piermarini, la quale non si può comprendere interamente senza conoscere le speciali condizioni che la favorirono.

Giunto al suo trentacinquesimo anno di età, egli era già da qualche tempo in grado di mettere a profitto le ottime qualità del suo ingegno e tutta quella ricchezza di energie che possedeva. Vissuto per parecchi anni a fianco del più grande architetto del tempo, avea potuto completare nella collaborazione con lui la sua coltura e acquistare la pratica necessaria a disegnare e costruire qualunque opera d' arte. Inoltre il momento era propizio per abbattere il barocchismo dove ancora regnava, e nessuno era più preparato del Piermarini a seguire il maestro sulla via della riforma e del ritorno al puro classicismo. Non gli mancava che un grande ambiente e un terreno adatto perchè egli

(*) Sebbene della vita del Piermarini si sia già occupata l'*Augusta Perusia* nel numero precedente, crediamo opportuno pubblicare anche questo articolo che studia la parte più notevole di essa e ne chiarisce alcuni punti oscuri (N. d. R.).

potesse dar corpo al suo grande ideale ed eseguire delle opere insigni. Trovò anche questo quando il Vanvitelli chiamato a Milano lo condusse con sè, e così egli potè mettere il piede per la prima volta nella capitale lombarda, dove già due secoli innanzi un altro grande architetto umbro, il perugino Galeazzo Alessi avea lasciato nel Palazzo Marino una delle più eleganti ed armoniche fabbriche, per quanto sfarzosa e molle, del tardo Rinascimento.

Allora le condizioni dell' architettura milanese erano alquanto tristi: dall' Alessi in poi quest' arte avea attraversato tutte le fasi del barocco e dagli « stupri borromineschi » come li chiama il Custodi, era caduta nelle piccine stranezze del Croce che viveva ancora. Alla metà del secolo XVIII in Milano il barocco era giunto all' ultima sua manifestazione « dopo aver trovato — come dice il Paravicini — « tutte le possibili combinazioni di curve, intrecci d' ogni « maniera, qualunque più svariata decorazione (1) ». Nè è da stupirsi se Milano dominata per tanto tempo dagli Spagnoli, era stata presa come tante altre città d' Italia da quella passione e avea perseverato nell' uso del barocco anche sotto il dominio austriaco. Ma essa — ha ragione l' Albertolli — « non avrebbe sì « presto sradicato il cattivo gusto di architettare e di ornare che vi si era reso « comune, nè avrebbe veduto rinascere i bravi artisti se la generosa munifi- « cenza di un governo guidato da un perfetto intendimento non avesse posto « in esercizio le arti tutte col far costruire un nuovo Palazzo Reale (2) ». Il governo austriaco infatti si dimostrò subito molto migliore dello spagnuolo e tra le belle arti prese a favorire in modo speciale l' architettura. E in quella città dove un' eletta schiera di forti e nobilissimi ingegni come i due Verri, il Beccaria, il Parini, il Giulini, Gaetana Agnesi, l'Oriani, il Frisi e parecchi altri preparavano in tutti i campi del pensiero umano un' êra nuova, l' architettura sotto il saggio governo di Maria Teresa ed il buongusto artistico del conte di Firmian suo ministro plenipotenziario, non poteva fare e meno di risorgere. Nessun ambiente quindi era più adatto di questo perchè la mente del Piermarini potesse svolgersi in tutta la sua potenzialitá ed elevarsi alla concezione delle più grandiose opere d' arte. Per questo egli, dopo aver messo il piede a Milano, sognò la trasformazione completa della cittá e, avuta una favorevole offerta, vi prese stabile dimora.

Come avvenisse ciò lo spiega egli stesso in un documento inedito di molti anni più tardi, che vale la pena di pubblicare:

« Il cittadino Giuseppe Piermarini portossi in Milano in compagnia del « celebre Architetto Luigi Vanvitelli suo maestro, nel 1769, chiamato a fare li « disegni del Palazzo di Corte, che eseguiti furono mandati a Vienna.

« Non avendo potuto esso Vanvitelli trattenersi a Milano per far eseguire « i suoi disegni (3), il ministro plenipotenziario Conte di Firmian per mezzo « del segretario Troger fece proporre a Piermarini se voleva restare in Milano

(1) Cfr. *Le arti del disegno in Italia*, p. III (Milano, Vallardi, 1881), pag. 443.

(2) Cfr. *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti* ecc. (Milano, 1876), pag. 2.

(3) I biografi dicono che egli trovò dei forti ostacoli per far prevalere le sue idee e che ci fu un vero e proprio rifiuto da parte sua.

Cfr. l'anonimo *Elogio dell'Architetto Giuseppe Piermarini*, Monza, 1811, pag. 4, ma non la *Vita dell' Architetto Luigi Vanvitelli* scritta da un nipote omonimo e stampata a Napoli

« per dare eseguimento ai detti disegni, ed accettare l' impiego d' Architetto « della Città e Stato di Milano col soldo di 1200 Fiorini, il quale accettò la « proposizione (1) ».

Il nostro architetto non dice se ci era stata una formale proposta del suo nome da parte del Vanvitelli, come affermano tutti i suoi biografi; ma il suo silenzio non deve far meraviglia a chi pensi alla natura del documento, dove non era necessario accennare a questo particolare. È certo che il conte di Firmian non avrebbe posto gli occhi sul Piermarini che ancora non conosceva e non lo avrebbe richiesto della sua accettazione, se il Vanvitelli o spontaneamente o in seguito a suo invito non gli avesse prima presentato nel suo scolaro chi lo poteva degnamente sostituire nell' importante lavoro. Nè il Piermarini che non era ambizioso, avrebbe accettato in quell'offerta lusinghiera un difficile e delicato incarico, se non avesse saputo di trovare in questo consenziente il suo illustre e venerando maestro. Così il giovane architetto separatosi con dolore dal Vanvitelli che tornò subito a Napoli, prese stanza a Milano dove fu nominato architetto Camerale e Arciducale, nonchè Ispettore generale delle fabbriche, con decreto del 13 dicembre 1769 (2).

Non è a dire se questa nomina, che dovette riempire di gioia l' animo del Piermarini, dispiacesse invece a parecchi in Milano, non tanto perchè egli era un forestiero, quanto perchè seguiva un indirizzo affatto diverso in' arte da quello ivi predominante e avrebbe senz' altro messo in fuga i capricci del barocco. La cosa era naturalissima; e intorno all'architetto folignate sorsero voci maligne di persone interessate; ma egli non se ne curò, forse ne rise anche, e finì col « perdere ogni rispetto verso le maniere tenute da molti artisti che allora « in Milano operavano » dando addirittura saggi notevoli del suo valore nelle prime costruzioni che gli furono affidate (3).

Il Vanvitelli avea proposto che il Palazzo Ducale avesse le due ali e la fronte ortogonale con la linea del famoso Duomo, vicino a cui sorgeva e che perciò non si rispettassero le vecchie fondamenta del palazzo di Azzone, che si protendevano malamente innanzi, come la Corte voleva per ragioni di economia. Forse egli lasciò Milano prima ancora di sapere l'esito dei suoi disegni, che erano stati inoltrati a Vienna: forse previde anche la sorte che li aspettava e per non compromettere la sua fama preferì di andarsene. Certo è che l'architetto folignate, dopo aver parlato della sua nomina e della sua accettazione nel documento suaccennato dice che « li disegni del Vanvitelli non furono accettati, « ed il Piermarini fu incaricato di proporne degli altri, i quali furono accettati ».

Quindi il suo primo lavoro milanese fu il progetto di restauro del Palazzo

nel 1823, nella quale è detto perfino che il V. « compì felicemente le restaurazioni di « quella Reggia (di Milano) e ne riportò tale « applauso che ebbe commissione di molte « altre » (?).

(1) Il resto di questo documento lo vedremo più tardi: qui basti dire che esso si trova nella busta 745: *Tribunali Regi: Ingegneri Camerali* ecc. dell' Archivio di Stato di Milano, e che è un autografo piermariniano.

(2) Pare che uno dei suoi biografi, il FABBRI-SCARPELLINI, abbia veduto l'onorifico diploma, che egli illustra in una nota del suo *Discorso intorno alla vita ed alle opere di G. P.* ecc. (in « Giornale Arcadico » dell' ottobre 1844), pag. 124 del fascicolo.

(3) Cfr. lo stesso discorso del FABBRI-SCARPELLINI, in l. cit., pag. 103.

Ducale, fatto in mezzo a molte difficoltà e tuttavia riuscito a soddisfare le esigenze della Corte (1). L'esecuzione dell'opera cominciò quasi subito, perchè si voleva tener pronti i nuovi appartamenti per il prossimo matrimonio dell'Arciduca Ferdinando e della Duchessa Beatrice d'Este che si sarebbero stabiliti a Milano; ma ciò non fu possibile, e quella costruzione e restauro insieme con tutta la splendida decorazione interna non si poterono dire veramente compiuti che nel 1779, quando cioè le nozze principesche erano già avvenute da otto anni e quando il Piermarini aveva già atteso a parecchi altri lavori importantissimi. Oltre ad aver disegnato per Milano una Cavalchina (1770), formato la piazza Fontana (1770) e diretto gli spettacoli pubblici datisi alla venuta dei principi (1771), dovette fare in questo periodo i disegni del Teatro Scientifico e della R. Accademia di belle arti a Mantova (1770-1771) ed occuparsi di alcuni lavori nel Palazzo ducale, nell'Orfanotrofio e nel Ginnasio di quella città (1772-1775) (2); disegnò per Pavia la nuova facciata dell'Università (1770-1771) e corresse un progetto di restauro di quell'Osdedale di S. Matteo (3). E a Milano ancora costruì una sala per gli scenografi sopra il Teatro Ducale (1774-1775), innalzò sulle ceneri dell'incendiato Teatro Ducale la Canobbiana (1776 - 1779), eresse la nuova Zecca in via Moscova (1778-1779), ma, quel che più interessa, concepì ed eseguì con rapidità meravigliosa le due opere più grandi che egli ci abbia dato: la Villa Reale di Monza (1775 - 1777) ed il teatro alla Scala (1776-1778).

Io non starò qui ad illustrare queste due costruzioni colossali, che hanno già richiamato l'attenzione di molti studiosi e che sono le più conosciute. Dirò soltanto che mentre nella prima si rivela lo scolaro del Vanvitelli, autore della famosa Villa Reale di Caserta, nella seconda si rivela un grande specialista, un conoscitore profondo di tutte le regole dell'armonia teatrale, un artista sapiente che sa conciliare le ragioni dell'arte con le esigenze e le comodità della vita come nessuno avea saputo fare. Il Piermarini nella fabbrica del grandioso teatro che egli vigilò con amorosa assiduità, raggiunse la sommità del successo, creò il capolavoro che lo individua e lo caratterizza fra tanti celebri cultori dell'architettura italiana (4).

Di fronte a tanta attività spesa a beneficio della Corte non si può fare a meno di notare quello che lo stesso Piermarini diceva nel documento già di

(1) È difficile stabilire, almeno finchè non si saranno esaminati tutti i documenti relativi, la cronologia esatta delle opere architettoniche del Piermarini. Io in seguito mi atterrò per alcune ai documenti che ho potuto vedere direttamente, per altri a quei dati cronologici che forniscono (se li forniscono) i biografi e le *Guide* più importanti.

(2) Di queste ed altre opere eseguite dal Piermarini a Mantova mi occupo distesamente in un lavoro speciale documentato che è apparso nell'« Archivio Storico Lombardo », anno XXXV, fasc. XVIII, (Milano, 1908).

(3) Anche di questi e di altri lavori pavesi del Piermarini mi sono largamente occupato in una monografia che apparirà nel prossimo fascicolo dell'« Archivio Storico Lombardo ».

(4) Cfr. specialmente ciò che scrissero in proposito il MESCHIA nel suo discorso *Sulla vita e sulle opere di G. P.* (Foligno, Tomassini, 1870, il CAMBIASI nelle sue note storiche su *La Scala* (Milano, Vallardi, 1906), e recentemente il MARANGONI nel suo articolo intitolato *Nel Centenario di Giuseppe Piermarini* in « Rassegna d'arte » del marzo p. p., pagine 52-53.

sopra ricordato, che cioè egli non era semplice Architetto Camerale e Arciducale, ma che « a questa incombenza fu aggiunta quella di fare la maggior parte de' « contratti de' materiali, di tenere li registri, liquidare i conti, ordinare con « mandati li pagamenti e per fine di eseguire le suddette Fabbriche senza « l' opera de' capimastri, cose tutte che non avrebbe il Piermarini potuto sod- « disfare se non col totale giornaliero sagrificio per molti anni della sua per- « sona ». Questo però va detto soltanto per le costruzioni milanesi e di Monza poichè per quelle delle altre città della Lombardia egli fu sostituito da altri architetti, pur avendo dovuto fare parecchi viaggi a Mantova, a Pavia e altrove per ordine dell'Arciduca Ferdinando che l' avea preso a benvolere.

Contemporaneamente il Piermarini lavorava anche per i privati che numerosi accorrevauo a lui per consigli, disegni e costruzioni d' ogni genere, ma specialmente per fabbriche importanti di città e campagna. Già nel 1772 mentre Antonio Greppi acquistava le case dei Gesuiti avanti alla chiesa di Fedele, il Piermarini gli avea costruito il palazzo tuttora esistente in via S. Antonio (1). E più tardi nel 1777 egli avea presentato al pubblico, insieme con la Villa Reale di Monza, lo splendido palazzo Belgioioso nella sua ricca facciata ionica che tutti ancora possono ammirare in una delle piazze più belle di Milano. A quest' epoca forse appartengono anche le facciate interne dei palazzi Litta e Cusani, da lui disegnate in assoluto contrasto con quelle esterne di stile barocco. Così egli era divenuto in breve tempo l' architetto più attivo e più fecondo della capitale lombarda.

Non dobbiamo quindi meravigliarci se calde e frequenti furono le attestazioni di stima che il Piermarini s' ebbe per tutte queste opere eseguite con raro buon gusto e con incontrastabile solidità nel primo decennio di sua vita milanese: esse raggiunsero poi il grado più alto nell' occasione dell' apertura della Scala (3 agosto 1778) il quale assunse l' importanza d' un avvenimento cittadino e diede sfogo anche all' entusiasmo spontaneo del popolo. Il nostro architetto era divenuto ormai popolare in quella città, in cui dieci anni prima avea messo il piede timidamente a fianco del suo venerato maestro, e si era poi stabilito non senza una qualche trepidazione. I suoi nemici avean cessato di malignare, i barocchisti tacevano confusi davanti a tanti miracoli artistici, il neoclassicismo piermariniano piaceva a molti se non a tutti e trionfava con la maestà delle sue proporzioni, con la serietà delle sue linee, con la sua compostezza decorativa.

Ma un altro fatto importante pel Piermarini si era compiuto prima che si chiudesse questo periodo. Mentre egli attendeva nel 1776 alle grandi opere che ho sopra ricordate, Maria Teresa fondava in Milano l' Accademia di Brera e volle affidato a lui l' insegnamento dell'architettura con lo stipendio imperiale di lire milanesi 1300, che due anni dopo divennero 2600 (2). In questo modo era permesso al nostro architetto di popolarizzare più facilmente il suo stile e di formare attorno a sè una scuola che ne avrebbe continuato gl' intendimenti

(1) Cfr. CUSANI, *Storia di Milano*, vol. V, pagg. 126-127.

(2) Cfr. il dispaccio reale datato da Vienna 2 aprile 1778, che si trova nella busta 257: *Dispacci Reali* ecc. dell'Archivio di Stato in Milano.

artistici. Qualcuno dice che egli fu nominato anche rettore dell'Accademia (1); ma ciò non risulta dai documenti. « Salito al nuovo posto di onore, incominciò « con soddisfazione universale le sue lezioni e pronunciò dalla cattedra una « prelezione di argomenti sublimi e peregrini, che grandemente giovò a dif- « fondere ne' giovani architetti i puri precetti dell'arte (2) ». Ma a noi non è pervenuto questo discorso, che ci avrebbe appreso la sua profonda coltura, l'amore suo per la più notevole tra le arti del disegno, i suoi criteri didattici, il suo ideale estetico e la forza del suo ragionamento. Così nulla sappiamo di tutte le altre lezioni che egli tenne per molti anni in quell'Accademia, collega anche del Parini, dell'Oriani, del Traballesi, del Franchi, dell'Albertolli e dello Knoller e maestro ascoltatissimo di molti giovani di cui alcuni divennero insigni architetti.

In mezzo alle cure dell' insegnamento il Piermarini non cessò di fabbricare e per lo Stato e per i privati. A Milano adornò di un bel portone il palazzo di Brera e ne sistemò i locali interni (1780-1787), ridusse l'antico palazzo Marliani a sede del Monte di Stato (1782), iniziò i giardini pubblici (1782-1785); formò la via S. Radegonda (1784), diede assetto ai quartieri di Porta Romana e di Porta Orientale (1784); architettò il Monte di Pietà, il palazzo dei luoghi pii elemosinieri (1786), il luogo pio Trivulzio (1787), la facciata orientale dell'Arcivescovado, il collegio dei nobili sorto sulle rovine del monastero di Santa Teresa (1784-1787) (3): finalmente disegnò la facciata dei palazzi Casnedi, Moriggia, Maestri e Sannazzari, alcuni dei quali oggi sono completamente scomparsi. A Mantova restaurò i teatri ducali e, quando bruciò il nuovo, egli disegnò la ricostruzione di questo (1782), che venne inaugurato poco dopo (4). A Pavia seguitò ad occuparsi di alcuni lavori interni nell' edificio dell' Università, sistemò l' orto botanico in S. Epifanio, contribuì alla riapertura e sistemazione dell' antica Porta S. Vito, oggi Porta Milano 1783 e adattò il vasto locale del convento di S. Tommaso all' istituzione del Seminario Generale della Lombardia (1784-1787) (5). Diede disegni per la villa Cusani a Desio (Brianza) e per la chiesa parrocchiale dello stesso paese: per la villa D' Adda oggi Borromeo a Cassano, e per la villa Amman ad Ello (Brianza). Ma tra tutte queste opere e

(1) Cfr. il cit. discorso del FABBRI-SCARPELLINI, in l. cit., pag. 111. Ma prima di lui l' aveva detto il FERRARIO nelle sue *Memorie per servire alla storia dell' architettura milanese* ecc. in « Memorie dell' I. R. Istituto Lombardo », vol. I (1843), pag. 470.

(2) Cfr. lo stesso discorso ecc. in l. cit. Per questo egli dovette viaggiare molto e le assenze sue dalla scuola furono certamente frequenti.

(3) Di quest' ultima opera non parlano i biografi del Piermarini nè, credo, gli storici di Milano, mentre ce n' è il ricordo in un mandato di pagamento dall'11 settembre 1788, che si trova nella cit. busta 745: *Tribunali Regi* ecc. dell'Archivio di Stato in Milano.

(4) Alcuni biografi attribuiscono anche al Piermarini i disegni di tre altri teatri e cioè quelli di Monza, di Crema e di Matelica (cfr. per es. il FABBRI-SCARPELLINI, discorso cit., in l. cit., pag. 106). Ma io non so quanto ci sia di vero in questa affermazione. Per i teatri di Mantova cfr. il mio lavoro cit. sulle opere del Piermarini in quella città.

(5) Intorno ad alcune di queste opere del Piermarini a Pavia ha detto recentemente qualcosa il NATALI nel suo *Giuseppe Piermarini* in « Bollettino della Società Pavese di Storia Patria » del marzo p. p. e in questa rivista, anno III, fasc. 1-2. Cfr. il mio studio cit.

quelle altre che forse sfuggono alle ricerche degli studiosi, nessuna ebbe l' importanza delle maggiori costruzioni dal Piermarini ideate e dirette nel primo periodo di sua dimora a Milano. Tuttavia ha ragione chi dice che « ogni nuova « costruzione (del Piermarini) era un fatto in avanti verso la riforma agognata, « una conquista contro il barocchismo ormai condannato dalla evoluzione del « gusto collettivo (1) ». E non è meno vero che l' architetto folignate con la grande versatilità del suo ingegno, con la sua attività prodigiosa, con la sua perseveranza indomabile avea in pochi anni cambiato favorevolmente — come afferma un riconoscente Milanese — l' aspetto alla città di Milano (2). Non si capisce quindi, se non come lo sfogo di un critico maligno, la comparsa in pubblico dell'anonimo e irriverente sonetto: « Quel gran Palladio ch'alza in un momento », il quale vorrebbe distruggere tutta l'opera del Piermarini a Milano, a Monza e a Mantova fino al 1784.

Il Piermarini non si scompose per questo e nel 1789 diede alle stampe una raccolta di disegni che costituivano la parte migliore della sua gloria. Egli che era stato capace di costruire il più vasto teatro del mondo dopo il S. Carlo di Napoli, e che avea riscosso tante approvazioni ed elogi per quella « grandiosa e geniale creazione », raccolse in un grosso *in folio* tutte le tavole illustrative della Scala, che dovevano servire di studio e di modello ai futuri costruttori teatrali. Quella pubblicazione che rivela la sua compiacenza artistica per avere dato a Milano in condizioni eccezionali, un monumento di grande valore, fu anche il coronamento più bello della sua feconda produttività.

Dopo d'allora egli ebbe più poco da costruire: attendeva con amore all'insegnamento e si occupava in lavori meccanici di grandissima pazienza e ingegnosità. Sono note una tromba idraulica da lui inventata per estinguere gl'incendi, che fu chiamata « idrobalo Piermarini », un tornio complicato con cui eseguiva lavori delicatissimi e perfetti, e una macchina micrometrica che finì quando non era più a Milano (3). Egli che fin da ragazzo avea rivelato un' attitudine speciale per la meccanica, non l'avea mai abbandonata nemmeno tra il lavorio architettonico più assiduo, ed ora dedicava a lei i suoi primi riposi.

Riposi in verità malinconici, e non senza preoccupazioni, forieri di grandi dolori. Il Piermarini, anche tra le soddisfazioni maggiori della sua attività, non era vissuto senza dispiaceri d' ogni genere. Nel 1773, pochi anni dopo cioè che si trovava a Milano, avea perduto il suo illustre maestro; nel 1780 era morta Maria Teresa e nel 1782 anche il suo grande protettore, il conte di Firmian, avea cessato di vivere. Per quanto egli si fosse fortemente affermato con le sue opere, pure non potè fare a meno di sentire un profondo dolore per queste morti di persone carissime, a cui era debitore della sua gloriosa carriera. Fra le ansie febbrili, procurategli dalle sue costruzioni più importanti, aveva visto respinto qualche suo progetto per un gretto sentimento di regionalismo (4)

(1) Cfr. G. MARANGONI, art. cit., in l. cit. pag. 50.

(2) Cfr. il cit. *Elogio* ecc. del 1811, pag. 16 Cfr. FERRARIO op. cit., in l. cit., pag. 470 in nota, e NATALI, art. cit.

(3) Una descrizione minuta e interessante di queste invenzioni meccaniche del Piermarini, puoi trovarla nel discorso cit. del FABBRI-SCARPELLINI.

(4) Cfr. quel che dice il MARANGONI nell'art. cit., pag. 49 e quel che dico anch'io nel mio *Giuseppe Piermarini a Mantova*, sopra

e aveva dovuto talvolta constatare degli sconci imperdonabili in lavori da lui abilmente preparati (1). Le riforme economiche di Giuseppe II, che nel 1786 furono così gravemente sentite da illustri personaggi a Milano, non toccarono il Piermarini nella sua doppia carica di Architetto Camerale e di professore; ma ne risentì gli effetti prima nella strana riduzione di una parcella di spese per viaggi imposti dalla Corte, (2) poi in un Decreto che ordinava di vedere se certe prestazioni sue dovevano essere compensate a parte o rientravano tra le incombenze del suo ufficio (3) e finalmente nel rifiuto d' una sua domanda d' aumento di stipendio per tutti i lavori che gli venivano addossati e a cui non era obbligato (4). Di questo rifiuto parla egli stesso nel documento più volte riferito, là dove dice: « Ricercò il Piermarini un' indennizzazione per « ciò che era al di là del suo dovere e ne ebbe per risposta che siccome re- « stava fissato Architetto dello stato di Milano, per cui il soldo doveva essere « permanente e che le fabbriche di tal genere non dovevano molto a lungo con- « tinuare, poteva egli soprasedere ad ogni pretesa. Contento di questa proposi- « zione continuò il Piermarini ad adoperarsi in ogni sorta d' incumbenze, che « gli furono addossate, e mai ebbe alcuna benchè minima gratificazione, come « potrà rilevarsi dai registri della Camera de' Conti ».

Ognuno sente in quel « contento » l'amara ironia di schivare il suo disgusto per un simile trattamento. Così l' animo del nostro architetto si venne disponendo sempre peggio verso la Corte senza manifestarsi apertamente, e non fa meraviglia che anche la sua coscienza politica che lo aveva finora sottomesso al governo austriaco, fosse alquanto scossa. Ben altro egli s'aspettava da un governo saggio e riformatore quale si era mostrato sotto Maria Teresa e il suo ministro plenipotenziario. Aggiungi a questo turbamento l'effetto delle strabilianti notizie che intanto giungevano dalla vicina Francia, e non ci sarà difficile comprendere come anch' egli compisse nel silenzio la sua evoluzione verso il nuovo ideale repubblicano, che fece a Milano rapidamente tanti proseliti.

Così visse il Piermarini fino al 1794, in cui lo vediamo coinvolto insieme a Pietro Verri, al Parini, al Beccaria, alla Castelbarco ed altri (compagnia davvero invidiabile) in una satira politica del Carpani, che segnalava al governo austriaco e condannava all' ostracismo i giacobini di Milano (5). Poteva risentirne un danno immediato e forse lo temette; ma la Corte si limitò a sospendere ogni lavoro di costruzione, ciò che fecero anche i privati. Nel 1796 vide partire dalla città i rappresentanti dell' Austria ed entrare i Francesi vittoriosi. Certo quello fu

il progetto per quell' Accademia presentato nel 1771.

(1) Cfr. una lettera del P. in data 7 febbraio 1782 che si trova nella collezione degli *autografi* del sec. XVIII e XIX presso l'Archivio di Stato di Milano, posizione *Piermarini* e che io ho riportato per intero nel mio *Giuseppe Piermarini a Pavia* a proposito dei restauri di quell' edificio universitario.

(2) Cfr. il mio articolo: *Una dignitosa protesta del Piermarini*, in « Gazzetta di Foligno » dell'1 aprile p. p.

(3) Cfr. alcuni documenti che si trovano nella cit. busta 745 ecc. dell'Archivio di Stato in Milano.

(4) Cfr. Il Ricorso del Piermarini, e la pratica relativa nella stessa busta 745 dell' Archivio di Stato di Milano.

(5) Cfr. un mio articolo su *Giuseppe Piermarini, vittima di una satira e di un furto* in *Ricerche e studi sul Piermarini*, di recente pubblicazione (Foligno, Artigianelli, 1908).

giorno di gioia pel nostro architetto; ma non doveva essere gioia duratura la sua. Fu adibito in alcuni lavori, e pareva che egli sarebbe rimasto al suo posto di architetto governativo e di professore; ma i fatti non risposero in tutto alle speranze. « L'impiego d' Architetto dello Stato non è soppresso ed il cittadino « Piermarini non ha mancato anche in questi ultimi mesi di prestarsi al pub- « blico servizio quando è stato d'uopo, ma il soldo fu ommesso dal ruolo fino « dal primo avviso delle Vittoriose Armate Francesi, senza che abbia potuto « mai penetrarne il motivo ». Così egli stesso diceva coll'animo augustiato in un ricorso del 3 Annebbiatore Anno V (24 ottobre 1796), che è il documento da cui ho tolto i brani qua e là riferiti in questa nota biografica. Ma in quella tragicommedia napoleonica il suo ricorso rimase lettera morta e lo stipendio di architetto di Stato non venne. Il Piermarini tornò a reclamare i suoi diritti, ma fu inutile ogni passo. Il posto da lui lasciato fu occupato dal suo scolaro Luigi Canonica, ed egli rimase col solo ufficio e stipendio di professore a Brera. Era doloroso per il nostro Architetto lasciare anche la scuola, dove insegnava ormai da più d'un ventennio; ma il sentimento della sua dignità non gli permetteva di restare a Milano in tali condizioni. F così l' architetto della Scala, in una grigia giornata del 1799, lasciava la sua abitazione in via Borgonuovo, dove si era trasferito di recente da quella prima abitata in via S. Fedele, e dove era stato anche derubato (1), e riprendeva tristemente e per sempre la via di Foligno, che era tornato a rivedere quasi ogni anno. Il Piermarini aveva allora 64 anni, dei quali ben trenta, quasi, dedicati al rinnovamento edilizio di Milano e della Lombardia. Voltando indietro la sua bella faccia sdegnosa, poteva dire: *Laboravi fidenter* e nel ricordo dei trionfi passati lamentarsi della sua sorte presente; ma certo pensava anche, nel suo dolore, che a dispetto dei nemici le opere che avea dato a Milano non morivano con la sua definitiva partenza.

ENRICO FILIPPINI.

(1) Cfr. il mio articolo or ora citato.

La più antica opera autentica del Perugino

Quantunque l' Abbate Broussolle abbia scritto un intero e grosso volume sulla giovinezza di Pietro di Cristoforo da Castel della Pieve (1), tuttavia il lungo periodo della vita del grande pittore che va dalla sua adolescenza all'età in cui fu condotto a Roma da Sisto IV, per collaborare con i grandi maestri toscani e col Pintoricchio nelle storie della Cappella Sistina, è avvolto da tenebre fitte che tutta la buona volontà e l' entusiasmo non comune del facile scrittore francese non han valso a diradare. Eppure la critica ha grande bisogno di conoscere quel periodo: si tratta di spiegare la genesi dell' arte di chi

(1) BROUSSOLLE, *La Jeunesse du Pérugin*, Paris-Oudin, 1901.

ebbe influenza sulla pittura italiana, influenza diretta o indiretta, larga e profonda come pochi altri maestri della rinascenza; quel poco di certo che abbiamo, è degno di studio accurato, d' indagini severe e il trascurarlo può riuscire pericoloso nei giudizi, i quali verrebbero a mancare di ogni base, specie per i confronti tecnici e stilistici, che, in mancanza di documenti, sono l'unico aiuto di cui possano disporre gli studiosi.

Così abbiamo creduto utile ai nostri lettori illustrare l' affresco di Cerqueto, trascurato come certo non meritava, anche negli ultimi anni, da quanti hanno scritto del Vannucci, cosa perdonabile del resto perchè son pochi quelli che, per vedere un dipinto noto per le sue tristi condizioni di conservazione, si accingono a percorrere più di venti chilometri da Perugia per recarsi nel piccolo castello, posto sulla via di Marsciano, sugli ultimi contrafforti della catena collinosa che divide la valle del Tevere da quella del Nestore. Il Cavalcaselle (1) confessa di non averlo visto e nelle poche parole dedicategli attinge dall'Orsini, il primo, come vedremo, a rivelare questo prezioso saggio dell'arte giovanile del Perugino; il Berenson (2) nel catalogo delle opere del Vannucci dimentica affatto questa che è la più antica; Edward Hutton (3) vi accenna brevemente, quantunque lo dica del più bello stile del maestro e scorga l' influenza del Signorelli (!) nell' energica figura di S. Sebastiano con un po' dell'affettazione di Fiorenzo; Fritz Knapp (4), che riporta inesattamente la data del dipinto, non abbonda più degli altri, notando soltanto come vi prevalgano elementi fiorentini (e a tal proposito ricorda l' iscrizione del Vannucci nella compagnia dei pittori di Firenze nel 1472) e la ravvicina al S. Sebastiano della Pinacoteca Comunale di Perugia, opera di Fiorenzo di Lorenzo.

Il Broussolle è stato il primo, per quanto mi consta, a pubblicarne una riproduzione (5), nella quale però ebbe il torto di campire in nero il fondo della figura, divenuta per tal modo dura e tagliente come una statua, ultimo oltraggio al giá abbastanza sfortunato affresco, la cui storia si può in breve raccontare.

Tra le tante pestilenze che funestarono l' Umbria e più fieramente il contado di Perugia nel secolo XV., la più terribile fu quella che per bene cinque anni, dal 75 al 79 mietè migliaia e migliaia di vittime; i cronisti perugini e gli annali decenvirali sono pieni di macabri racconti e di strane, allora credute energiche, disposizioni riguardanti il flagello; e bisogna pensare come quella fosse già la settima moria di quel secolo, nè fu l' ultima, essendone scoppiate altre due nel 1486 e nel 1494. (6) Appunto in quei terribili giorni d' angoscie e di paure, la fede risorgeva più vivace per additare agli infelici quello scampo che i mezzi umani non valevano ad aprire; la pittura umbra trovò allora nei gonfaloni un nuovo tema iconografico nel quale seppe fondere

(1) CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, Vol. IX, pag. 179.

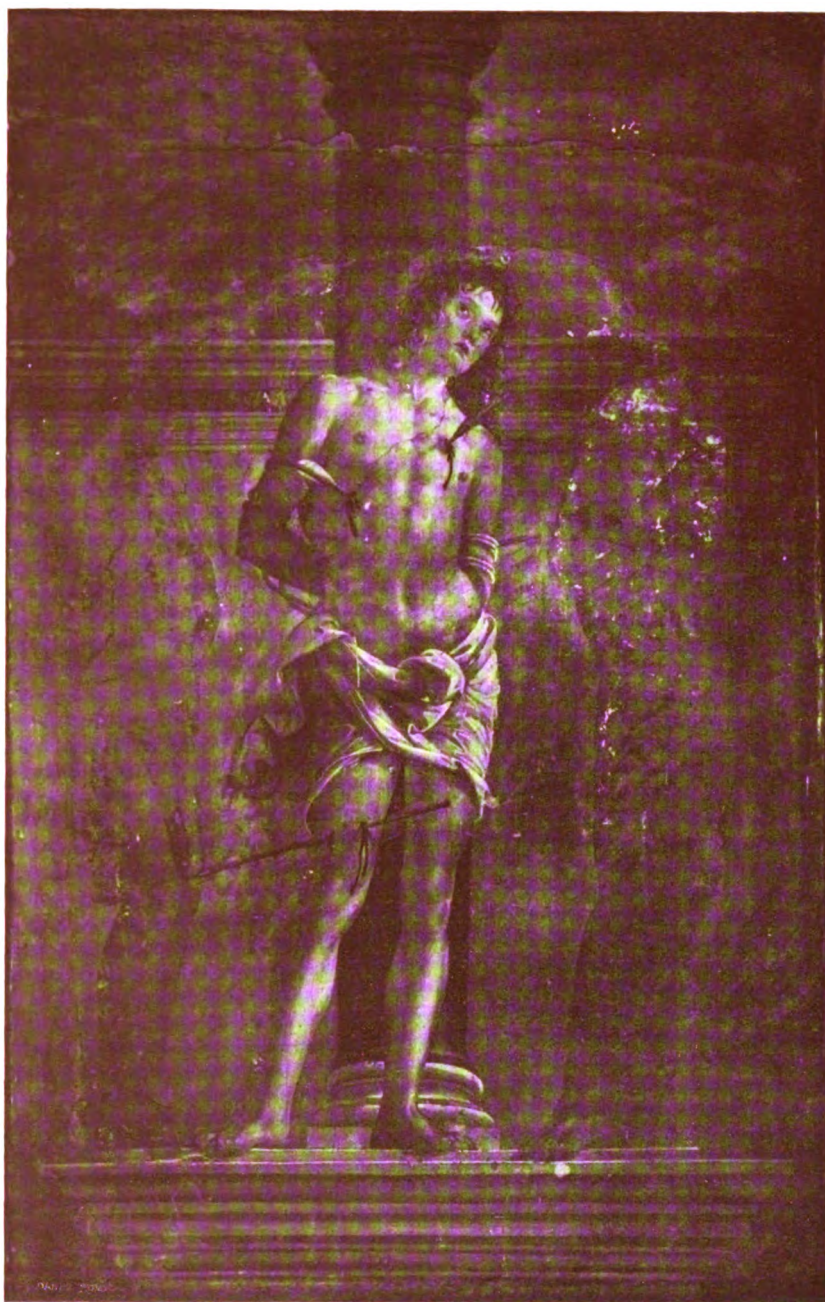
(2) B. BERENSON, *The Central Italian Painters of Renaissance* - London-Putnam's Sons, 1902, pagg. 162-166.

(3) E. HUTTON, *Perugino*, London-Duckworth, pag. 20.

(4) F. KNAPP, *Perugino*, Leipzig-Velhagen et Klasing, 1907, pagg. 8-9.

(5) Op. cit. pag. 386.

(6) Vedi: CESARE MASSARI, *Saggio storico-medico sulle pestilenze di Perugia dal secolo XIV*. Perugia, Baduel-Bartelli 1838, pagg. 48-54.

al misticismo tradizionale della Vergine e dei Santi imploranti il perdono, un realismo pieno di espressione e di vita nella folla dei devoti che si accalca

CERQUETO (Chiesa Parrocchiale) - Perugino - *S. Sebastiano.*

pregando al riparo del manto miracoloso e nelle fedeli riproduzioni delle città e dei castelli, ritratti in basso come offerte votive all' ira divina. E poichè que-

sta era rappresentata dall' Eterno sdegnato (1) e in atto di scagliare saette, da qui venne, credo io, il nuovo e largo culto per S. Sebastiano, il cui corpo frecciato doveva sembrare come un olocausto propriziatorio che potesse trattenere gli strali della vendetta di Dio e ottenere misericordia. Certo è che in tutte le chiese, anche più umili e remote, della nostra regione, pullularono in quei tempi innumerevoli figure votive del martire di Sebaste insieme al S. Rocco, che mostra sulla coscia la piaga schifosa del morbo. Nel contado di Perugia la peste dovette aver termine nel 1478, mentre la cittá continuò ad esserne infestata anche nell'anno seguente : difatti, in Deruta per pubblico decreto, come dice l'apposta leggenda, furono nel 78 dipinte nella Chiesa di S. Francesco le due figure dei Santi Rocco e Romano, attribuite all'ormai troppo capace Fiorenzo di Lorenzo. Così in Cerqueto per lo scampato pericolo si sciolse forse un voto già fatto nell' imperversare del flagello, commettendo al Perugino un affresco, del quale ci avanza ben poco, come vedremo, nè le antiche memorie ci dicono a bastanza chiaramente quale ne fosse la composizione,

Baldassarre Orsini, debole pittore perugino ma benemerito scrittore di cose d'arte, che insieme ad Annibale Mariotti nelle « *Lettere Pittoriche* » gettò le basi della storia della pittura perugina, ricorda il dipinto posto dove anche oggi si trova *nel secondo altare a sinistra della nuovamente ristorata chiesa,* ed aggiunge: *Tra le memorie conservate n' ebbi la seguente iscrizione la quale si trovava a' piedi dell' opera dipinta, ed ora evvi un sito dove si veggon i vestigi delle sue lettere. Dicono che quivi Pietro rappresentasse una processione, tra le altre cose che vi dipinse.*

« S. popul D. Cerqto a fatta fare questa capella AD. Maria Madalena « per CH da peste Gi uscì liberare, cavandoli da G Hoscie D. tal Pena Cusì gli piaccia Cuq. HVoperare che mu e semp ne Abbia Ad scampare e Tutti qlli CH in lei AND evotion AD. laude DI Div. quisto sermone.

Petrus Perusinus pinxit M . CCCC . LXXVIII.

Cn. Angelo Marchetti al presente Cappellano, ad litteram ho estratto la presente copia in fede etc... questo dì 27 Agosto 1678.

Io Bernardino Rettore di questa chiesa etc... affermo etc...

Io Nicolo Laurentij chierico etc... fui presente a quanto sopra (2).

La strana iscrizione, pubblicata anche dal Cavalcaselle e dal Broussolle che l'alterarono alquanto, ci lascia molto dubbiosi della competenza paleografica del buon Cappellano Marchetti, quantunque questi faccia fede di averla trascritta *ad litteram ;* dando anche quanto si voglia alla sgrammaticata grafia del Perugino, facile a rilevarsi dai suoi numerosi autografi, è un fatto che in questa leggenda di Cerqueto è arduo cavare il senso, più arduo ritrovarvi quanto potè

(1) Vedi su questo soggetto l'interessante studio del nostro valente collaboratore Dottor Walter Bombe in « Augusta Perusia » anno II.

(2) BALDASSARRE ORSINI, *Vita di Pietro Perugino.* Perugia, Baduel 1804, pagg. 202-204.

il Conte Luigi Manzoni, il quale ebbe la fortuna di rintracciarne anche l' antico ritmo facendola leggere o cantare ad un contadino del luogo. Forse, correggendone gli errori più grossolani ed appariscenti, si può interpretare così:

Il popol di Cerqueto ha fatta fare
Questa cappella a Maria Maddalena
Perchè da peste li riuscì [a] *liberare*
Cavandoli d' angosce di tal pena;
Così gli (*le*) *piaccia ovunque operare,*
Che mo (*adesso*) *e sempre ne abbia a scampare;*
E tutti quelli che in lei han devozione
A d laudem Dei dican questo sermone.

È insomma una rozza ottava del tipo *a b a b a a c c*, tutt' altro che rara nei rispetti popolari del 400.

Perchè poi nel 1678 si sia sentito il bisogno di trascrivere in forma solenne l'antica leggenda, non saprei dire: forse ricorrendo il secondo centenario dall'ottenuta grazia, si celebrò nel paese una festa votiva? Può darsi. Per altro l'affresco di Pietro non trovò grazia quando, sulla fine del 700 o nei primi anni del seguente secolo, si dette nuova forma alla chiesa parrocchiale; il dipinto, che si trovava a sinistra dell' ingresso, dove è ora il fonte battesimale, fu segato, rinserrato in un' intelaiatura di grosse tavole e collocato sul secondo altare a sinistra dove lo vide l' Orsini e si trova tuttora, ma in quale stato ridotto! Non v' è traccia della *processione*, che notava il Marchetti nel 1678, e che forse altro non era che un gruppo di devoti; si tagliarono le estremità laterali del dipinto, riducendo le due figure, poste ai fianchi di S. Sebastiano, a due sbiaditi frammenti; quella a sinistra doveva rappresentare S. Rocco, restando ancor visibile la gamba piagata; dell' altra a destra, coperta di veste verdastra e di manto giallo-bruno, si può da un frammento di chiave che stringe con la mano, arguire fosse un S. Pietro. Ma dov' era la Maddalena al cui onore venne dedicato il lavoro? La composizione è simmetrica: S. Sebastiano nel centro, ai lati e volti verso di lui, i SS. Rocco e Pietro; dobbiamo quindi dedurre che altre figure seguissero ancora lateralmente, fra le quali sarà stata anche quella della pentita peccatrice, sebbene possa parere strano che a lei non fosse riserbato il posto di onore nel mezzo della composizione. La leggenda è scomparsa del tutto e dove oggi leggiamo in lettere nere, goffamente segnate

PETRVS PERVSINVS
A MCCCCLXXVIII

invano cercheremmo le tracce dell'antica firma, distrutta nel vandalico trasporto; tanto è vero che quella brutta segnatura è dipinta non sull' intonaco, ma sul trave che inquadra da basso il frammento. L' Orsini (1) vide questo scempio, ma

(1) Op. cit. Ibid.

non se ne accorse, poichè scrive: *La figura di questo Santo* [Sebastiano] *aveva allato due figure, siccome ravvisai per alcuni vestigi del loro dintorno. Fu creduto bene* (sic) *di unire il campo a tempera e vi notai nel piedistilo il suddetto anno 1478, col nome dell' autore.* La firma dunque gli sembrò l' antica di Pietro; ma non c'è da maravigliarsene: lo stesso scrittore osserva che la figura del martire *non è scelta di forme perchè Pietro non aveva ancora veduto Roma* (!). Lo zoccolo sul quale posano le figure, fu nella stessa occasione sagomato e ridotto a base per il solo S. Sebastiano, rendendo così assurda la statica di S. Rocco e di S. Pietro che

CERQUETO (Chiesa Parrocchiale) - Perugino - *Particolare del S. Sebastiano.*

non si sa dove poggino i piedi. L' unita riproduzione mi dispensa dal descrivere l' iconografia dell'affresco; noterò soltanto che la colonna, alla quale è legato il giovane martire, è di marmo paonazzo cupo con base e capitello biancastro, la parete leggermente ricurva del fondo è grigia con architrave e cornice bianca

e fregio giallo-rossiccio; sopra il muro è un cielo troppo alterato dai ritocchi che l' hanno reso opaco e pesante.

Dove la mano dell'incosciente restauratore non ebbe l'ardire di mettere il pennello, l'arte di Pietro appare in tutta la sua mirabile potenza, già in possesso di una tecnica sviluppatissima nel disegno e nel colore: il bel corpo del santo scorcia leggermente dal sotto in su, avendo il pittore posto in basso il punto di vista; il torace è pieno e robusto, anatomicamente perfetto; il collo, le spalle, le braccia, sono unite con segni precisi che rivelano uno studio profondo del vero; le gambe ed i piedi nella ricchezza dei contorni dolcemente squadrati rappresentano quanto di meglio ha dato la pittura umbra nell' interpretazione del nudo, prima ancora che il Vannucci si trovasse a contatto col Signorelli nei lavori della Cappella Sistina.

Non v'è per altro nessuna durezza nè affettazione che ricordi Fiorenzo e il richiamare il S. Sebastiano di questo artista per scorgervi analogie col Santo di Cerqueto mi sembra un notevole sforzo di critica troppo superficiale per riuscire oggettiva; sono anzi due termini opposti di due diverse tendenze: in Fiorenzo è sempre un realismo alunnesco che anima ogni segno, ogni tratto di pennello, il Vannucci invece dimostra già di aver trovato la sua via: egli idealizza il vero, infonde già la grazia del più soave misticismo nella forma umana e perfetta, preannuncia prossimi i suoi capolavori della Sistina, apre la strada a Raffaello.

La testa del martire venne eseguita con grande bravura; le masse di colore sono messe a posto largamente, con pennellate dense, senza la leziosità che l' artista trovò nell' ultimo periodo della sua lunga carriera; i capelli riccioli sono giallastri nelle luci, bruno-caldi nelle ombre; il naso è già, come rimase caratteristico nel pittore, largo alle narici e piuttosto corto, la bocca breve ed aperta, ma le sopracciglia non arcuate e divergenti, ma orizzontali. L'effetto risulta ottenuto con mezzi assai semplici e le carni peccano forse di povertà nel colore, dovuta in parte alla scomparsa delle velature; il volto ha per altro una grande luminosità. È da osservare che le luci nella fascia dei lombi e nei capelli furono date per ultime con tocchi di risoluzione sulle mezze tinte, mentre nelle carni appaiono di superficie più bassa, mentre le ombre sono molto rilevate; il Perugino non mantenne più tardi questo processo, che anzi, come ben nota il Cavalcaselle, seguì un metodo del tutto contrario, almeno negli affreschi, tornando invece al vecchio sistema in qualche tavola, ma raramente.

Questa creazione giovanile del Perugino non si riconnette alla tradizionale iconografia umbra del S. Sebastiano che per caratteri affatto estranei al disegno e alla tecnica; a Perugia il Bonfigli e i suoi allievi avevano fissato il tipo del martire nei gonfaloni in una figura di giovane dai lunghi capelli biondi a riccioli attorti, con fronte sfuggente e mascella inferiore breve e dura, il corpo, fasciato da un lungo perizoma, coperto addirittura da una selva di freccie, magro e delicato come quello d'un adolescente; genuflesso, come gli altri compagni di gloria, ha nello sguardo supplice un' espressione di timida pietà, più per i dolori del popolo atterrito che per le piaghe che gli coprono le membra; nel gonfalone di S. Fiorenzo (1476) Benedetto colorì il più bello di questi suoi martiri,

ingenuo e devoto nell' arcaismo della forma schematica e semplice. Nicolò da Foligno variò nei suoi polittici questo soggetto spesso impostogli dai committenti; a Gualdo (1471) è un forte ritratto di giovane dai capelli a zazzera rotonda, con berretto in testa, dai tratti regolari del volto pensoso, vestito d' un elegante giustacuore di velluto controtagliato, l' arco e le freccie strette nella sinistra e la destra appoggiata al parapetto: la figura si identifica soltanto per lo strumento del martirio.

A Cannara (1482) e a Nocera (1483) abbiamo invece il Santo nel momento doloroso della prova, nudo e frecciato, coi lineamenti contratti, la bocca aperta a gridare; potente è l'espressione umana del tipo, manca affatto la calma rassegnata del martire. Nel polittico di S. Nicolò a Foligno (1492) l'artista ha saputo trovare la giusta misura; il giovane, legato alla colonna alla quale appoggia il corpo, mentre le gambe accennano a vacillare, volge la testa in un bellissimo scorcio signorellesco e guarda in alto, sereno nell'attesa della gran ricompensa; ma nell'ultima opera sua a Bastia (1499), l'Alunno ritorna al realismo della sua giovinezza e la larga faccia del Santo è volgare nella smorfia dello spasimo che gli torce la bocca spalancata. Matteo da Gualdo nel trittico di Nasciano (posteriore al 1486) ci dà una figura di giovane, vestito alla foggia dei tempi, con le mani cancellate sul petto e una freccia tra esse, volgare e quasi ridicolo per le lunghe gambe sottili e mal piantate; invece Girolamo di Giovanni da Camerino nel polittico del Duomo di Gualdo rappresenta il Santo come un giovane soldato che stringe un dardo nella destra e poggia la manca sull'elsa della spada; il volto è sereno e calmo, senza traccia di dolore o di preoccupazione.

Il Perugino non trovò nella sua lunga carriera grandi cambiamenti da introdurre nel tipo fissato nell'affresco di Cerqueto; quando più tardi dipinse il più perfetto dei suoi San Sebastiani, quello che anche noi ricordiamo con amarezza di aver ammirato nella Galleria Sciarra ed è ora una delle più fulgide gemme del Louvre, potè dare al corpo divinamente bello del giovane maggior dolcezza nei morbidi, quasi feminei contorni e fondere con insuperabile maestria tecnica i toni dorati delle carni luminose, ma riprodusse inalterato lo schema della nostra figura, composta e rassegnata, misticamente tranquilla; nel periodo della sua decadenza, a Panicale e nella Pinacoteca di Perugia, l'artista sciupa la sua creazione, la vacuità della forma e del modellato toglie ogni valore di vita a quelle figure ridotte a cifra, manierate, inespressive. Ma nella Sala dei Martiri, all' Appartamento Borgia, il Pintoricchio dà prova di avere studiato profondamente il magnifico lavoro giovanile di Pietro, pur trasformandolo ed adattandolo all'indole sua; nel Martirio di S. Sebastiano, questi deriva dall'affresco di Cerqueto, con lineamenti minuti, alquanto schematici nella molle semplicità dei contorni; la costruzione della figura è però identica, identica è l' espressione calma e serena: il Perugino ha dato al corpo del Santo più muscoli e più nervi, il Pintoricchio ne ha tratto un motivo squisitamente decorativo nella composizione della scena, nella quale manca ogni effetto drammatico e gli arcieri sembra, come espressivamente dice il Goffin (1), si trastullino, ingenui ed incoscienti, nel giuoco feroce.

(1) ARNOLD GOFFIN, *Pinturicchio*, (Paris, Laurens, 1908, pag. 80).

Nel dipinto di Cerqueto, Pietro si mostra insomma artista in pieno possesso della tecnica e questa ci allontana sotto ogni rispetto dalle tradizioni umbre; egli è già stato a Firenze e da Firenze importa nella sua regione i nuovi progressi dell' arte; l'anima sua però, schiettamente umbra, non si ferma alla semplice riproduzione del vero, ma vi alita dentro un soffio di alto ideale religioso, immettendo così nella corrente realistica del quattrocento una pura sorgente, alla quale largamente attinse poco dopo il divino Raffaello. G. CRISTOFANI.

DUE IMPORTANTI MONUMENTI
DEL MUSEO ETRUSCO-ROMANO DI PERUGIA (1)

I - *Cippo sepolcrale iscritto.*

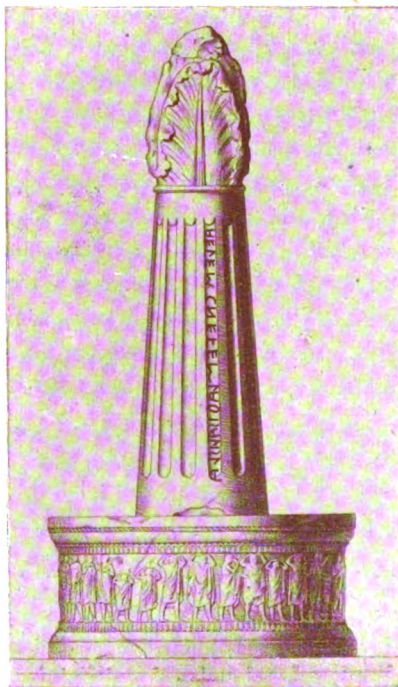
Cippo sepolcrale formato da una base cilindrica di travertino, della circonferenza di m. 2.04 e dell'altezza di cm. 0.29, sulla quale è sovrapposta una stela in forma fallica, terminata da una sorta di pina, dell'altezza di m. 1.04. (Fig. 1).

Fig. 1.

Una seconda base circolare più ristretta, oggi perduta, doveva essere sovrapposta alla prima e su di essa si elevava la stela; ne risultava così un monumento più armonico dal lato prospettico. La stela è iscritta e dall'iscrizione risulta, che il monumento fu eretto in memoria di ELIA GNEVIA figlia di LARZIA. Lo stile della scoltura a bassorilievo è certamente rude e rivela un' arte molto primitiva. Fu fatto risalire al VI secolo prima dell' e. a.

Territorio di Perugia; dono del conte Francesco Conestabile, 1838.

La base cilindrica di travertino ha scolpita nella superficie circolare una processione funebre, notevolmente interessante e per i molti particolari che rappresenta e per l' indicazione dagli antichi riti e costumanze funerarie.

L'artista che prese a sviluppare il concetto complesso di codesta cerimonia funebre, divise molto opportunamente il campo in due parti, facenti centro da un lato al cataletto, dall'altro all' ara, ed armonizzando la di-

(1) Per cortesia del Prof. G. Bellucci, che prepara la nuova Guida al Museo civico etrusco-romano di Perugia, abbiamo potuto avere i seguenti due articoli e relative illustrazioni, che figurano nella Guida stessa, e che pubblichiamo in anticipazione, sia per la loro importanza, sia per far conoscere i criteri con cui la nuova Guida è redatta, sicuri di far cosa grata ai nostri lettori.

sposizione dei numerosi personaggi ai lati di ciascuno di questi due punti centrali. L' intiero sviluppo circolare, comprendendo oltre due metri di estensione, richiede di esser suddiviso in parti, per poterlo meglio descrivere.

La processione si trova nel momento in cui i parenti danno l'estremo saluto al defunto, prima che sia condotto all'ara, ove il cadavere dovrà essere cremato; questo momento corrisponde alla *Prothesis* dei Greci, ossia all'esposizione del cadavere o sulla porta della casa, o in qualche punto della via.

Fig. 2.

Sul cataletto è disteso un cadavere di giovane donna, con la testa adagiata sugli origlieri e con le braccia longitudinalmente disposte sopra le coltri (Fig. 2). Commovente è la scena di pietà e di affetto filiale, che si presenta attorno al cataletto; due donne collocate ai lati di esso sostengono un bambino od una bambina, che si protende con ansia ad abbracciare e baciare per l'ultima volta, certamente la sua povera mamma. Altamente espressiva è la figura di donna collocata ai piedi del cataletto in atteggiamento di dare l'estremo saluto alla defunta; a capo del cataletto è ferma un'altra donna, che sembra coi suoi movimenti secondare l'azione delle due, disposte ai fianchi del cataletto medesimo. A destra del cataletto trovansi poi situate cinque donne (Fig. 3) forse *praefiche*, con vesti discinte e con atteggiamenti varî, ma tutti accennanti a costernazione; due di esse premono le mani al petto, da cui sembra erompere il più acerbo dolore.

Fig. 3.

A sinistra del cataletto (Fig. 4) trovansi collocate otto persone maschili, di età differente, forse servi della famiglia, con le mani sul capo in atto di scarmigliarsi i capelli, o con le mani sugli occhi, allo scopo di tergere le lacrime abbondanti, determinate dal dolore e dalla costernazione. Ov'è possibile scorgere l'atteggiamento delle labbra, si direbbe che quelle persone esprimono funebri lamentele a cagione della irreparabile perdita della persona a loro carissima (1).

Fig. 4.

La seconda parte della cerimonia funebre fa centro all'ara su cui sono adu-

(1) Due delle otto persone, apparentemente di giovane età, sono rappresentate a destra della Fig. 8.

nate le legna, dalla combustione delle quali si formerà il rogo ardente per cremare il cadavere (Fig. 5). A sinistra dell' ara (Fig. 5 e 6) sono disposte otto persone, di cui tre di sesso femminile, rivolte verso l'ara; la prima persona con il volto fornito di barba, sostiene con le mani un oggetto di difficile determinazione, forse un' offerta da deporre sull' ara. Altra persona porta una corona; due brandiscono il coltello sacrificale, detto più tardi *secespita*, e presentano così il carattere di vittimarî; una, doveva portare molto probabilmente pane o focacce, per uso di offerta rituale, ma l'alterazione della pietra rende impossibile di decidere sicuramente in proposito. A destra dell' ara (Fig. 7 e 8) sono disposte otto persone di sesso maschile in atteggiamenti differenti; tre di esse portano il lituo, insegna del sacerdozio; una ha in mano una corona. Queste otto persone attendono l' arrivo del cadavere, per entrare in azione e compiere quelle funzioni sacerdotali di augurio e di espiazione rituale per l' anima dei trapassati, prima che il fuoco divoratore riduca in un pugno di ceneri il corpo della defunta.

Fig. 5.

Così la rappresentazione della cerimonia funebre, nella quale prendono parte trentasei persone, rimane completamente descritta.

Fig. 6.

La rappresentazione della *Prothesis* si verifica anche in altri monumenti antichi, segnatamente in quella classe di vasi attici, che si adoperavano nelle cerimonie funebri, nei quali si contenevano essenze o profumi. Taccio degli esemplari esistenti in Atene, e mi limito a ricordare uno di cotesti vasi attici, pregevolissimo, che si conserva nel Museo civico di Bologna. In esso è dipinta

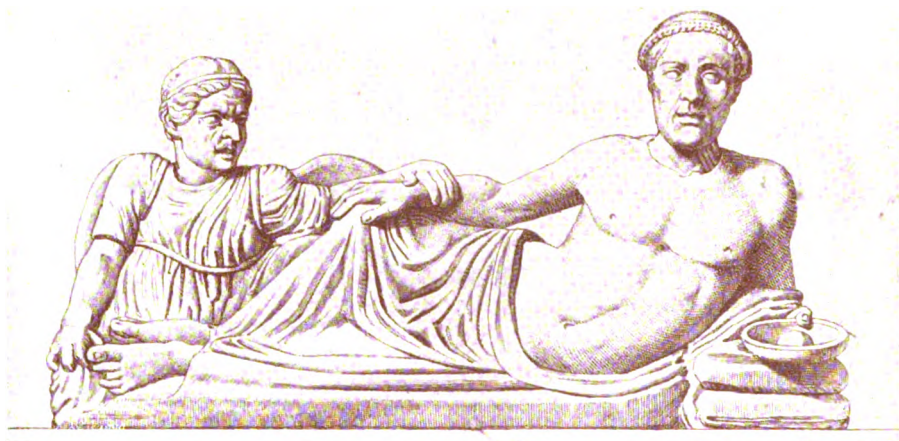
Fig. 7.

Fig. 8.

una rappresentazione di *Prothesis,* molto consimile a quella scolpita nel cippo perugino, sebbene il numero delle persone sia inferiore alla metà, sei donne, sei uomini e tre bambini. Anche in essa però i sessi sono separati, come nel nostro cippo, ciò che si doveva non solo a ragioni sociali ed all' osservanza special-

mente delle leggi di Solone, ma dipendeva eziandio dall' esigenza della musica, perche le strofe della nenia o canto funebre, si cantavano alternativamente dal coro degli uomini e da quello delle donne.

II - *Coperchio di sarcofago.*

Rappresenta un uomo in grandezza naturale sul fiore della virilità, adagiato sul fianco e col torso eretto; il suo braccio sinistro posa sopra un doppio origliere, tenendo nella mano la patera propiziatoria; il braccio destro, disteso lungo la persona, posa invece la mano sul ginocchio rialzato. Il capo dell'uomo

è coronato; il volto imberbe; il corpo nudo fin sotto l'ombelico. L'artista intelligente seppe trarre vantaggio molto opportunamente dal contrasto di parti vicine; fra le pieghe della coltre funerea bellamente disposte, e la nudità del torso, in cui spicca una muscolatura altrettanto vigorosa, quanto egregiamente ritratta dal vero.

Dietro quest'uomo ed a suoi piedi siede sulle calcagna una piccola donna alata, dal volto fiero ed arcigno, di statura raccorciata, deforme nella persona, gibbosa nel dorso; è vestita di una tunica con molte pieghe, stretta alla cintura, con maniche corte; nel breve crine, diviso sulla fronte, passa una tenia. Questa particolare figura di donna è la rappresentazione di una Parca; ha l'aspetto di vecchia, grinzuta e tanto più brutta in quanto muove a sbieco le labbra, mostrando i denti, e contraendo il mento rugoso, malamente sogghigna. Lo sguardo della Parca è rivolto verso la figura virile, e mentre con la mano diritta, formata di sole quattro dita, preme l'alluce del piede sinistro dell' uomo, con la manca preme il braccio destro, in vicinanza del polso. Con tali movenze la Parca sembra esprimere il pensiero, che al suo tocco gelido, ogni anelito di vita debba immediatamente cessare, e con l' ansia dello effetto atteso, sembra scrutare le ultime pulsazioni dell'uomo morente, quasi mostrasse di sapere allora,

ciò che oggi sappiamo, che la vita cessa prima all' estremità, di quello che al centro. Pregusta così il piacere della morte determinata, appena apparisce all'estremità, e quando ancora il morente deve esalare al centro, l' ultimo sospiro. Intanto al tremendo ed inatteso contatto, l'uomo rimane con gli occhi sbarrati, con la bocca semichiusa, esterrefatto ed immobile in tutta la persona.

Nel contemplare questo monumento non possono non tornare alla mente i versi di Tibullo (I, III, 4):

Abstineas avidas, Mors precor atra, manus
Abstineas, Mors atra, precor (1).

Giustamente il Frova richiamandoli, osservò come tali versi sembrano ispirati dal gruppo Chiusino, e questo dà quelli. « L'arte e la poesia, soggiunge il Frova, esprimono qui la stessa angoscia, rappresentano lo stesso momento, il momento supremo, in cui la nera morte stende la mano rapace, insensibile ad ogni preghiera; la Parca sembra compiacersi anzi col suo sogghigno beffardo di avere innanzi tempo recisa, col suo gelido tocco, anche un' altra vita umana ».

Le teste dell'uomo moribondo e della Parca sono mobili; possono a volontà ritrarsi dal busto. Tale adattamento fu praticato allo scopo di poter far meglio pervenire a contatto della salma del defunto, quelle libazioni, che per rito annualmente si compievano dai parenti per render propizio lo spirito dei trapassati.

Questo coperchio di sarcofago si rinvenne nel territorio di Chiusi, e fu acquistato pel Museo di Perugia dal Conte G. C. Conestabile.

(1) Trattieni le mani rapaci, te ne prego, o morte funesta; trattienile, o nera morte, te ne prego.

Notizie intorno allo Spagna e ad altri pittori umbri

in un manoscritto del 500 (1)

Nella Comunale di Assisi tra i manoscritti non compresi nella antica Libreria del Sacro Convento, che hanno una numerazione distinta, al Num. 148 ve ne è uno autografo di Fra Ludovico da Città di Castello, detto « *il Filosofo* » e morto, secondo il Papini, nel 1580; contiene una minutissima, esatta e perciò preziosa descrizione della Basilica Francescana, dell' attiguo Convento e della Basilica di S. Chiara. Da esso abbiamo già tratta l' importante indicazione che la Pietà, dipinta da Nicolò da Foligno e tanto lodata dal Vasari, non si trovava, come questi con poca esattezza lasciò scritto, nel Duomo, che da tutti gli scrittori seguenti fu interpetrato per la Chiesa di S. Rufino, ma in S. Maria Assunta o del Vescovado, antica Cattedrale di Assisi e presso la quale rimase e rimane tuttora il Palazzo Episcopale; abbiamo così qualche speranza che il

(1) In una postilla contenuta a piedi dello stesso Codice 148.

capolavoro dal Maestro folignate possa tornare alla luce di sotto l' intonaco dal quale è forse coperto (1).

Pubblichiamo adesso alcune altre notizie forniteci dal Frate intorno a pittori umbri, quali lo Spagna, Giovan Nicola da Castel della Pieve, Domenico di Paris, Dono Doni e Raffaello dal Borgo. Alla pag. 4 recto si legge:

Su l'altare [della Cappella di S. Caterina nella Basilica Inferiore] *è una tavola, opera di mano di giovanni spagnolo, ditto per soprannome lo spagna, et che fu discepulo di pietro peruscino; dove che molti pittori testificano et dicono afermando che in questi nostri secoli non eto* (?) *et non fu il più vago pittor di lui, però che dicono che lui fusse de un gran fundamento, ma, quanto alla vaghezza, universale; perchè sin ora le sue opere tengono il principato* [e] *per osservatione delli homini della umbria sonno quasi della maniera del suo maéstro et anco molto meglio. Circa delle sue opere come ò detto, gli n' è una qui in san francesco in nilla sopraditta cappella di s. caterina, nella quale è una madonna a sedere col il suo figliolo, dalli lati più figure, in fra le altre gli è un San ludovico re di francia* [che] *con un libro in mano aperto par che leggha; la qual testa è molto bella. Medesimamente in una chiesa di s. damiano gli è un'altra opera piccolina, ma assai bella. Altra* [ne è] *in S. maria delli angioli, in quella cappella dove che morse San francesco; vi fece una quantità de frati compagni de S. Francesco, qual sonno de più di mezze figure in piede, compartite in quadro, perchè la cappella è partita in cinque facciate; le qual figure sono ritratte di naturale et che veramente vi stanno molto bene. Li di fora* [di] *questa cappelletta vi è una cappella grande pur della medesima proportione a sei faccie, la qual devevali pengiere medesimamente lui; ma, perchè lui morse, ma poi per spatio di tempo la depinse maestro dono ascisciano, il quale ebbe il principio della pittura da il sopraditto m.o giovanni nel tempo della sua fanciullezza; dove che al presente tempo qnesto m.o dono gli pense parte della vita et morte de San Francesco, come anche la crucifissione con molte figure nel refectorio de quel convento. Il sopraditto spagnia fu chiamato dalli spolitini et lo fecero loro concive dandoli moglie et lo accarezzarono di modo che lì determinò vivere et morire; a tal che vi sonno assai delle sue opere, overo molte ve ne sono in foligno, in todi, in narni et molti altri luoghi, excepto in perusia; la causa perchè in peruscia vi erano de homini che li pareva saperne quanto luj et non il possevano vedere; appresso de questi . . . . .* (2) *un giovannicolò, assai bon maestro, ancora menco de paris et alcuni altri. Et però si questo spagnia non vi maravigliate se lui non ha dornata quella città di peruscia delle sue opere; et ancora rafaele dal borgo fu suo discipulo di ditto spagnia.*

Per riconoscere il giusto valore di queste notizie, bisogna ricordare che Fra Ludovico conobbe di persona il Doni e fu con lui in relazione; nello stesso manoscritto 148, a pag. 14 recto, parlando dell'affresco il quale decorava l'abside della Basilica Inferiore, distrutto nel 600 per dar luogo al Giudizio Universale di Cesare Sermei, e che il Frate attribuiva a Puccio Capanna, scolaro

(1) Ne abbiamo fatto oggetto di una comunicazione al recente congresso della Regia Deputazione di Storia Patria per l' Umbria tenuto in Foligno; sarà pubblicata nel prossimo Bollettino della Deputazione stessa.

(2) Lacuna dovuta non ad abrasione o guasto del testo, ma all'impossibilità da parte mia di trascrivere l'enigmatica parola, cosa non difficile, data la strana grafia del ms.

di Giotto, confrontandolo con le storie da lui dipinte in S. Chiara, aggiunge: ***m.o dono de Assisi hè*** (sic) ***de openione che costui*** [Puccio] ***trovasse la vera via della prospetiva, perchè li altri,*** [che] ***hanno usato tal arte bene, sono stati doppo de molto tempo.*** (1) Ne è questa nel manoscritto l' unica testimonianza di tale relazione tra il Filosofo e il decadente ed eclettico pittore assisano, il quale, se le sballava grosse sul conto della prospettiva di Puccio Capanna, ne è da fargliene colpa per ragione dei tempi, doveva per altro essere molto bene informato di quanto si riferisse allo Spagna suo maestro. Non v' è dunque ormai dubbio alcuno che Giovanni fosse veramente spagnuolo e spoletino soltanto per conferita cittadinanza ; che egli fu costretto ad abbandonare presto Perugia per l'invidia dei suoi condiscepoli, i quali, sebbene, come dice il Frate, credessero saperne quanto lui, non lo potevano vedere perchè ne dovevano riconoscere l' incontrastata superiorità. Nè sembri erronea, come anche a me parve a prima vista, l'affermazione del Filosofo, esservi cioè in Spoleto assai delle opere dello Spagna come anche in Foligno, in Todi e in Narni, *eccetto in Perugia*, il che deve intendersi non per assoluta mancanza di dipinti spagneschi in Perugia, ma per la relativa scarsità del loro numero, posta in confronto all' abbondante serie che potevano vantarne quelle altre città umbre : il Doni, e di conseguenza anche il Frate, non ignoravano certo che lo Spagna avea dimorato parecchi anni in Perugia nella bottega del Vannucci, che i suoi primi lavori, ad esempio gli affreschi del 1503 nella cappella di S. Martino in S. Pietro, dovevano necessariamente trovarsi a Perugia, che anzi nella luminosa tavola d'altare in S. Girolamo, ora nella Sala del Pintoricchio della Pinacoteca Comunale, possiede il più perfetto dipinto del maestro.

Dei lavori di Giovanni ricordati dal Frate in Assisi, rimangono tuttavia la tavola della Vergine e Santi con la data del 15 luglio 1516, trasportata senza alcuna ragione dall'altare della Cappella di S. Caterina, per il quale era stata eseguita, ad una parete della Cappella del Battista, e le veramente belle e vive figure dei compagni di S. Francesco, affrescate nella Cappellina dei Precordi in S. Maria degli Angeli ; non esiste più in S. Damiano la piccola tavola che vide e ricordò anche il Vasari, perduta forse nel periodo della soppressione napoleonica, nè si hanno notizie di dove sia andata a finire, rimanendone soltanto nel pittoresco santuario la graziosa cornice centinata, con pilastrini a candeliere e con la predella con teste di putti e grottesche diligentemente colorite. Il « *Filosofo* » ricorda inoltre che lo Spagna fu impedito per morte dall'eseguire altre opere in una cappella di S. Maria degli Angeli, prossima a quella dei Precordi dove poi Dono Doni, come attesta anche il Vasari, dipinse alcune storie della vita di San Francesco ; questi lavori del maestro assisano ora più non si trovano, essendo stato gittato a terra il piccolo sacello quando, sotto il pontificato di Pio V., fu posta mano nel marzo del 1569 all'erezione della nuova grandiosa Basilica del Vignola (2); ma negli affreschi della storia del Perdono eseguiti da Tiberio d'Assisi in S. Fortunato di Montefalco (1512) e nella Cappellina delle

(1) Questo brano è già stato pubblicato dal Thode *(Franz von Assisi und die Renaissance in Italien* - Berlin - 1904 ; pagg. 621-23).

(2) A. CRISTOFANI - *Storia d'Assisi* - terza ediz. pag. 383.

Rose agli Angeli (1518), è facile ravvisarla in quella posta a sinistra della Porziuncola, alquanto più indietro e simmetrica all' altra dei Precordi.

Sappiamo che il Doni morì il 7 giugno 1575 (1), quindi era ancor vivo quando il Frate, ii quale gli sopravisse cinque anni, scriveva di lui : *m.o dono è d'opinione ;* abbiamo così una data sicura per stabilire l' epoca del manoscritto a non dopo il giugno 1575. Giorgio Vasari fu in Assisi nel 1563, come egli stesso ci attesta nella *Vita* di Cimabue (2), e certo fu ospite del Doni, di cui ricorda la cortesia e la liberalità come persona che ne abbia fatta diretta esperienza. Non ci deve perciò recar maraviglia se nelle poche notizie dell'Aretino sullo Spagna vi è grande analogia con quelle forniteci da Frate Ludovico ; lo stesso notai per quelle riguardanti l'Alunno ; ambedue gli scrittori attinsero direttamente dalla stessa fonte, ebbero cioè entrambi lo stesso informatore, la stessa guida in Dono Doni, il quale ad entrambi seppe indicare a preferenza opere da quegli artisti condotte in Assisi o nelle vicinanze. Nell'Archivio di S. Francesco esistevano autografi del Doni preparati da lui per il Vasari e forse a questo consegnati o inviati in altra copia, con descrizioni degli affreschi della Basilica Superiore ; anche il Fratini (3) ne pubblicò una parte, ma oggi si cercherebbero invano nella Biblioteca di Assisi e chi sa dove si trovano !

Per tornare al nostro soggetto, Fra Ludovico accenna, come abbiam visto alle molte opere dello Spagna a Spoleto e tutti sanno quanto la patria adottiva del maestro ne sia ricca ; invece Foligno, che vien subito dopo nel novero delle città umbre più fornite di opere sue, non ne conserva traccia, poichè nessuno potrà riconoscere la mano di Giovanni nella Pietà dell'Annunziatella e in un'altra della Pinacoteca Comunale, quella di artista non umbro, questa invece con caratteri della sua scuola e probabilmente opera giovanile del Doni.

Todi possiede tuttavia l'Incoronazione della Vergine, della quale il maestro eseguì più tardi per Trevi una replica, entrambe libere copie dalla tavola del Ghirlandaio in Narni, alla quale non intendeva certamente alludere « *il Filosofo* » quando indica anche questa città come campo dell'attività dello Spagna ; la tradizione che assegnava al nostro artista il superbo lavoro di Domenico Bigordi, se può essere anteriore al 1781, (quando nel rovescio nel dipinto vi fu appiccato un cartello, nel quale era detto (4): *Monsù* (sic) *Giovanni Spagna fece il presente quadro prim* (sic) *del 1507, come costa memoria scritta esistente in Todi in casa Fonsi*, basato sopra documenti apocrifi) non può per altro risalire tanto indietro da giungere a chi aveva conosciuto lo Spagna, come il Doni, e a chi avrebbe potuto conoscerlo, come Fra Ludovico.

Degli scolari del Perugino, il Tifernate ricorda soltanto Giovan Nicola di Paolo barbiere, impropriamente chiamato Manni, e Menco di Paris, ossia Domenico Alfani ; forse è da trovar la ragione non solo nella loro valentia, ma anche nel fatto che ambedue sopravvissero a molti loro condiscepoli ed ebbero più

(1) A. CRISTOFANI - Ibid - pag. 373.

(2) G. VASARI - *Le Vite* (Ed. Milanesi, Vol. 1, pag. 253).

(3) G FRATINI - *Storia della Basilica di S. Francesco di Assisi* - Prato 1882 - pagine 78-80).

(4) G. EROLI - *Descrizione della tavola dipinta e figurante la Coronazione di Maria Vergine in Cielo esistente in S. Girolamo di Narni* (Estratto dal « Bartolomeo Borghesi » - Milano - Wilmant - 1871 - pag. 36 - nota).

stabile dimora in Perugia. Più strano può parere il trovar taciuto il nome di Tiberio d'Assisi da chi scriveva in Assisi e di Assisi, ed era amico del Doni, che, tra l'Aprile e l'Ottobre del 1524 (1), entro i quali mesi avvenne la morte di Tiberio, aveva più di venti anni e doveva per questo averlo conosciuto e ricordarlo; ma Tiberio fu veramente scolaro di Pietro? Noi ne dubitiamo, ritrovando in tutti i suoi dipinti più stretta somiglianza stilistica con quelli del Pintoricchio che con le opere del Vannucci; ad ogni modo il silenzio di Fra Ludovico è di qualche significato per corroborarci nella nostra opinione, che Tiberio deve aver studiato a lungo Bernardino di Betto, del quale può essere stato uno dei tanti aiuti in Roma ed a Siena.

Dobbiamo da ultimo al « Filosofo » la notizia che Raffaello dal Borgo, detto anche Raffaellino del Colle, fu scolaro dello Spagna e quindi condiscepolo del Doni, e assieme con questo, per tacere di tante opere sue nell'Umbria, in Roma e in Firenze, lavorò nel 1545, per commissione del Cardinale Tiberio Crispo, Legato dell' Umbria, nella cappella della Rocca Paolina allora fabbricata (2).

GIUSTINO CRISTOFANI.

(1) A. CRISTOFANI - *Storia d'Assisi* - 3 Ed. pagg. 344-45.

(2) Id. - Ibid - pag. 363.

NOTE E NOTIZIE

Una tavola sconosciuta del 1512 di Sinibaldo Ibi.

Nella Chiesa Parrocchiale di S. Enea, villaggio a tredici chilometri a S. E. di Perugia, sull'altare sinistro potemmo qualche mese fa fermarci pochi momenti a studiare una tavola a tempera, che aveva il giusto ma indeterminato battesimo di « *Scuola del Perugino* »; però in quel breve tempo ci riuscì dall' esame stilistico e tecnico di riconoscere in essa la mano di Sinibaldo Ibi.

Le figure sono grosse e pesanti con teste piccole, i contorni poveri e sommari; gli abiti con pieghe manierate, le carni scure ed opache come del resto tutto il lavoro; vi ritrovammo gli occhi piccoli e distanti, le fronti ossute, gli zigomi larghi e il mento breve, caratteristiche del debole pittore perugino, al quale senza alcun dubbio appartiene la tavola, da aggiungersi alla serie delle altre conservate a Perugia, a Gubbio ed a Roma, per tacere di quelle disseminate, spesso con attribuzioni più pompose in vari musei d'Europa e d' oltre Oceano. Gli appunti che prendemmo sul posto, troppo brevi per quello che riguarda l' iconografia del dipinto, completiamo con l' esatta descrizione inviataci dal colto e cortese Parroco di S. Enea, Don Tommaso Terradura, al quale rendiamo vive grazie per aver sodisfatto con impegno e sollecitudine il nostro desiderio.

« La tavola é rettangolare, alta m. 1,80, larga 1,60; la predella, della stessa larghezza è alta 0,35. Nel centro del dipinto, sopra un ricco trono, cui si ascende per due gradini, è assisa la Vergine col Bambino nudo, adagiato sulle ginocchia; questi con la destra si attacca al manto della Madre che con la sua lo sorregge, poggiandogli l' altra sulla spalla. Dietro al trono è una balaustrata, al di là e sopra la quale brilla l'azzurro del cielo. Sullo sgabello del trono è scritto:

ANNO DOMINI M · D · XII ·

Ambedue le figure hanno gli occhi volti allo spettatore. A destra è in piedi un S. Monaco con il libro in una mano, stringendo con l' altra uua catena da cui è legato il Demonio, in forma di mostro; tale figura, creduta sin qui, un S. Bernardo, opino debba intendersi per S. Romualdo fondatore dei Camaldolesi, ai quali appartiene il patronato di questa parrocchia; infatti l'Abate di S. Severo di Perugia nominava il Parroco e spesso interveniva alle funzioni. (*Anche nell' affresco di Raffaello a S. Severo è tra gli altri rappresentato S. Romualdo.* N. d. D.). La figura a sinistra è quella di S. Agnese, Patrona del Castello e Titolare della Chiesa, nel cui antico sigillo parrocchiale si legge: — COMM (unitas) CASTRI · SCAE · AGNETIS · e dal cui nome, per successive corruzioni, *Sant'Agnesa, Sant'Anesa e Sant'Anea*, come ancora alcuni pronunciano, è derivato Sant' Enea, che non è ricordato in alcun martirologio. La Santa, ritta anch' essa, coi piedi nudi, tiene sulle mani il simbolico Agnello. La predella è divisa in cinque scomparti, dei quali il centrale e gli estremi quadrati, gli altri due rettangolari allungati; questi ultimi coperti di tinta ad olio, non hanno traccia alcuna del vecchio dipinto. Nel centro è in mezza figura il Cristo sul sepolcro, con le braccia aperte; a destra, S. Sebastiano frecciato, a sinistra un Monaco Camaldolese con lunga barba in atto di sorreggere il modello della Chiesa con campanile e paesaggio; anche queste due sono mezze figure, eseguite come il Cristo, con maggior diligenza e vivacità di colorito della tavola soprastante. La quale si potrebbe dire perfettamente conservata se non fosse scrostato qua e là il manto della Vergine dalle ginocchia in giù, danno dovuto all' umidità del muro esterno a tramontana della sacrestia, dove fu con poco giudizio addossata quando venne tolta dall'altare maggiore, finchè nel 1898 non pensai di collocarla dove ora si trova, come in luogo asciuttisssimo, per essere la parete coperta esternamente dalla Casa Parrocchiale. »

Affreschi restaurati in S. Chiara di Assisi.

Per cura dell' Ufficio Regionale ed opera di Domenico Brizi, proseguono i restauri agli affreschi della crociera centrale e delle vele absidiali, da Adolfo Venturi giustamente dati al fiacco aiuto che collaborò col *Maestro oblungo* nel *Gloriosus Franciscus.* Sono per altro degni di ogni cura specialmente per il loro alto valore decorativo e pei megnifici oltremari dei manti, stupendamente conservati e trattati con finezza da miniatore. Ci auguriamo che si colga l'occasione della grande impalcatura per trarre di sotto l' intonaco quanto avanza dell' antica decorazione nei bracci e nell'abside e inoltre vogliamo sperare che si tolgano tutte le vergognose appiccicature di legni, stucchi e cartoni dorati, i quali deturpano, con buona pace delle monache, il severo tempio di Fra Filippo da Campello.

A Monterone nell' antica villa degli Ansidei, ora rifugio di vecchi Capuccini invalidi, si può ammirare un piccolo quadro d' altare di buon pennello perugino, rappresentante la Madonna col bambino. Ad imitazione però del Buffalmacco che, volendosi vendicare delle sollecitazioni nojose che gli faceano i suoi committenti, lasciò dipinto un S. Ercolano coronato di lasche, così a Monterone il bellissimo putto ha lo sguardo strabico.

All' epoca in cui quest' opera d'arte fu eseguita (lo che può rimontare a circa un secolo dopo la morte del Buffalmacco), l' affresco del S. Ercolano esisteva ancora intatto in una Confraternità verso Piazza Piccinino. Ma nell' ispirarsi sullo scherzo del pittore Fiorentino, di qual torto si sarà voluto vendicare quel pittore Umbro, spostando le pupille del sacro infante?

***

A Monteripido poi fu rinvenuto da quei Padri nello scorso inverno fra i mobili d' ingombro entro la vecchia infermeria un dipinto di soggetto macabro rappresentante il trionfo della morte. Il pittore, certamente di scuola perugina, dopo d'avere ben letto il Petrarca, ha studiato sulle stampe del Durero, del Bronzino, del Callet e del Dutormo i vari modelli che gli occorrevano. A capo della rappresentazione apparisce uno scheletro umano foggiato da fantino guidando (due alla Daumont) furibondi destrieri (scheletri pur essi) e sollevando un leggiero pennone ove leggesi *Surgite, venite ad judicium.* Ritto sul timone è un altro scheletro funzionante da Automedonte, che aizza i cavalli, sventolando in aria il corpo d'una giovane donna elegantemente addobbata, che sembra dimandi pietà. Grave, seduto sulla clesydra, troneggia il *tempo* a gi-

tando la falce fatale, sulla cui lama è scritto *Nemini parco?*

La forma del cocchio simiglia ad un colossale cetaceo le cui squamme son traversate da questa leggenda:

Horarum fallax mors incertissima rerum,
Attamen horarum cura tibi cura datur.

Segue il carro un alfiere col teschio coperto da un berrettone pennuto alla spagnola, sul cui vessillo leggesi:

O vietrix mors dignum ex tollet Canit ipsa triumphum.

Un tamburino, scheltrito lui pure, chiude la marcia ferale battendo coi bacchetti un enorme tamburo. Travolti dall'impetuosa corsa giacciono sotto le ruote aggruppati alla rinfusa sovrani, pontefici, generali, filosofi, architetti, astronomi e musicisti. Un poeta laureato (forse il Petrarca) tiene colla destra un libro sulle cui pagine aperte è scritto:

O ciechi il tanto affaticar che giova?
Tutti torniam alla gran madre antica,
Il nome vostro appena si ritrova.

Vicino a lui si dibatte per terra col tavolozzo a sinistra e stringendo colla destra un soffietto, la figura sorridente d'un pittore che sarà certo il ritratto dello stesso autore.

Potendo servire questo quadro, tanto per le iscrizioni quanto per i soggetti, di modello agli artisti incaricati di monumenti funerei, è sperabile che i Padri di Monteripido ne affideranno il restauro al bravo pittore Gualaccini, che da tanto tempo lavora nella loro chiesa. Anzi questa nuova ordinazione sarà un esortazione per lui a terminar presto la decorazione pittorica della Cappella della Concezione, di cui i Padri sono riconoscenti alla memoria del munificentissimo Monsignor Vescovo Briganti, che li corredò dei fondi necessari al compimento della medesima.

PICELLER.

Scoperta di affreschi in Castelnuovo di Assisi.

Nella chiesetta quattrocentesca di questo antico castello, posto nella valle del Topino tra S. Maria degli Angeli e Cannara, caduto in qualche punto delle pareti il solito imbratto di calce, mercè l' interessamento del Rev Parroco e del Municipio di Assisi, sono stati rimessi in luce molti affreschi che la decoravano intieramente.

Non si tratta di opere che abbiano vero merito d'arte, tranne una; ma il loro complesso decorativo ne impone la tutela, sia che si vogliano custodirle sul posto, come ha consigliato la commissione composta dai Professori Alfonso Brizi, Cesare Gori e Carlo Gino Venanzi, o che la salsedine formatasi con l'umidità ne convinca della necessità del distacco, la quale cosa non dovrebbe farsi che in caso di assoluto bisogno. Diamo qui una sommaria descrizioue degli affreschi, sicuri di far cosa gradita agli studiosi e graditissima agli amatori della pittura votiva.

Parete dell'altare: nicchia a tutto sesto con forte rincasso. La Vergine seduta adora il Bambino che le giace sulle ginocchia; il gruppo è racchiuso da una mandorla giallastra a raggi, bordata da striscia iridata, con nove teste di serafini Il fondo è un paese, assai guasto; a sinistra, S. Girolamo, in piedi, si percuote il petto col sasso, guardando il Crocifisso che tiene con la mano manca; dietro a lui è il leone accosciato e una roccia violacea a ripiani erbosi; a destra S. Francesco col libro e con la croce, e nell'angolo, in minori proporzioni, S. Lucia, titolare della chiesetta. L'archivolto presenta due strati di affreschi l'uno più antico a riquadri marmorei, al quale appartengono anche le due figure di santi nella fronte dei pilastri (metà del 400), l'altro contemporaneo all'affresco descritto. È una pregevole opera di uno scolaro del Pintoricchio; la testa della Vergine parrebbe eseguita dallo stesso artista l' autore di quel gruppo di dipinti, assegnati convenzionalmente dal Cavalcaselle ad Andrea di Luigi, detto l'Ingegno. (Confrontare il gruppo centrale con l'affresco simile, conservato nella Pinacoteca di Assisi, attribuito a Fiorenzo dal Bernardini e dal Weber, al Pintoricchio dal Ricci e dal Berenson ma che a noi ricorda Bartolomeo Caporali).

Parete d'ingresso. — Sopra la porta: Maria seduta col Putto sulle ginocchia, che l' abbraccia; a sinistra, S. Barbara con libro aperto in mano, ove si legge: TEMPUS FULGURIS...; a destra, S. Rocco, figura scontorta, ridicola e molto diversa dalle altre tre. È opera di un pittore che, lavorando vorso il 1520 ricordava Tiberio, il Pintoricchio e lo Spagna. A destra: S. Sebastiano e S. Rocco, opera eseguita da uno scolaro di Tiberio, che lavorò lo stesso cartone del maestro nella cappella di S. Girolamo e S. Damiano presso Assisi. A sinistra: S. Antonio da Padova, con

il libro ed il cuore; dello stesso scolarò di Tiberio.

Parete destra. — Madonna della Misericordia, su fondo di arazzo rossastro ad ornati gialli, in basso stanno genuflesse quattro minuscole figurine di devoti, un Santo Diacono con palma e libro; vi si legge scritto in gotico minuscolo: *queste figure la facte fare .... ericillo.* La data non si legge più, ma il dipinto è certamente eseguito da un ritardatario artista votivo del primo ventennio del 500. Seguono tre altre figure votive, delle quali appariscono sotto l'intonaco scarsi frammenti.

Parete destra. — Su fondo di arazzo giallo. S. Francesco, ritto di fronte, con croce e libro si legge in basso: QUESTA LA FATTA FARE CATERINA DE. .. IOZO-M-C (CCC-LXX) XX. Rozza pittura votiva la cui data è una vera ironia. Sotto due arcate, a destra la Vergine in trono col Bambino ritto sulle ginocchia e coperto di tunica verde, con rosa in mano; un angelo per parte in adorazione; il trono è violetto, il fondo è un arazzo giallo; a sinistra S. Antonio Abbate. V'è in basso la seguente leggenda: QUESTE LA FATTE FARE PIETRE DE LIEVE A-D-M-CCCC-LXXXXIIII. Se non vi fosse la data, si crederebbero del principio del 400. Sopra un arazzo giallo, S. Anna (SANTA ANNA) e S. Antonio Abbate. In basso è scritto: *(ho)* C HOPV-FECITFIERI-GIOVANNE DE TONO DA BSATITA *(sic)* A D' ICCCCCIII. È d'un povero artefice di campagna, il quale si trova in ritardo di almeno cent'anni.

G. C.

SCHEDE ED APPUNTI BIBLIOGRAFICI

ULRICH THIEME und FELIX BECKER. — *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* — Lipsia, Wilhelm Engelmann 1907, pp. 600, 8° gr., e 1908 pp. 600, 8° gr.

Nelle ultime settimane del Luglio scorso usciva il secondo Volume a breve distanza dal primo (ultime settimane del 1907) del grande Dizionario che è d'un importanza e di un interesse universale, per la Storia dell'Arte. La compilazione d'un' Enciclopedia o Dizionario d'artisti morti e viventi fu già tentata dal Dott. Julius Meyer che ne cominciò la stampa nel 1872 presso lo stesso Engelmann; ma questi giunto al terzo volume dovette rinunziare a così poderosa impresa.

Il tentativo fu ripreso dai due dott. Thieme e Becker, illustri scienziati ben conosciuti pure in Italia, con molto successo, come si può arguire dalla velocità della pubblicazione, essendone già fuori due volumi e in corso di stampa il terzo, in soli 6 mesi e con criteri assai migliori, tra cui quello di curare la brevità della Biografia, restringendone il copioso materiale, cosa che non aveva fatto il dottore Meyer. Dopo dieci anni di poderoso, paziente, scrupoloso lavoro e studio, coadiuvati da ben 320 collaboratori, (1) i due direttori hanno potuto riunire un materiale bibliografico di oltre un mezzo milione di schede, ricavate dallo spoglio accurato di periodici, libri e monografie non solo di Arte, ma anche di Letteratura, come pure di Guide, Cataloghi di Musei pubblici e Collezioni private. Le ricerche espletate nei numerosi manoscritti che alle volte giacciono nascosti nelle biblio-

(1) Citiamo ora altri:
Aleandri, Angeli, Ansidei, Bellucci, Bode, Bredius, Briganti, Brinckmann, Calzini, Cristofani, Clemen, D'Ancona, Degli Azzi, Fabriczy, Fogolari, Fumi, Gottschewski, Gronau, Guiffrey, Kristeller, Lazzarini, Magherini-Graziani, Malaguzzi-Valeri, Mauceri, Migeon, Modigliani, Moschetti, Munoz, Poggi, Ricci, Rooses, Scatassa, Schlosser, Seidlitz, Sirèn, Supino, Tarchiani, Trabalza, Venturi, Verga.

(2) Prendo occasione per rivolgermi a tutti i direttori di Biblioteche e di Archivi perchè vogliano con la massima sollecitudine interessarsi ad agevolare questo lavoro di spoglio tanto più che essi non hanno altro compito che di trovare un segretario idoneo per la trascrizione di quei documenti o notizie che possono interessare i collaboratori al Dizionario. Si terrebbe molto in considerazione se essi vorranno corrisponderci prima che possano.

Abbiamo espresso questa preghiera perchè molti nemmeno hanno risposto alle nostre lettere, riguardanti questi lavori di spoglio.

W. B.

teche e che sono vere miniere per la Storia dell'Arte, completano il prezioso materiale.

Così i due illustri scienziati hanno potuto adunare notizie su oltre 200000 artisti di tutte l'epoche, anche viventi, e di tutti i paesi del mondo, compresi quelli della Cina e del Giappone.

Tutto quest' immenso lavoro fu diretto dal Becker e dal Thieme, i quali oggi non potrebbero certo aver tanto compiuto in così breve spazio di tempo, senza l'aiuto dei trecento venti collaboratori, già sopra nominati. Questi illustri studiosi di cose d'Arte formano dei gruppi per le varie nazioni, i quali poi soggiacciono alla direzione di chi si è assunto la responsabilità della Redazione per ogni speciale Regione, ed ha organizzato i lavori. Si è occupato della Sezione d' Arte Antica il prof. Sauer dell' Università di Giessen, dell'America del Nord il von Mach, degli artisti Boemi il prof. H. Schmerber, dei Danesi il dott. A. Roeder, di diversi gruppi di Artisti Italiani il dott Walter Bombe, dei Norvegesi il dott. C. W. Schnitler, degli Olandesi il dirett. W. Moes, dei Polacchi il prof. Lepszy, dei Portoghesi il prof. Haupt, dei Russi il dott. W. Neumann, degli Svedesi il dott. O. Siren, dei Tirolesi il prof. von Semper.

Con l' immenso materiale così raccolto si formano le Biografie, le quali sono redatte colla massima brevità, unita ad una grande chiarezza, ed alla maggiore completezza possibile curando ciò che è di maggiore interesse.

Le opere dei vari artisti non sono tutte enumerate o elencate, sempre però si nominano le più importanti e le firmate. Ciò dette più snellezza alla pubblicazione ed economizzò lo spazio, che fu occupato dalle biografie dei più oscuri artisti, noti per soli documenti, i quali così ecciteranno la curiosità dei ricercatori d' Archivio e la volontà di tutti gli specialisti d'Arte per conoscer meglio e lumeggiare maggiormente coloro che sono, direi quasi, solo indiziati. Un' accurata Bibliografia alla fine d'ogni articolo giova assai alla sua completezza.

Qualche tenuissimo difetto che si volle già accennare; non toglie alcun minimo valore a questo grandioso e gigantesco lavoro.

Ecco l' opera iniziata dai due professori Thieme e Becker, che ci auguriamo sia tra dieci anni condotta a termine come fu ideato, come ci lascia sperare la volontà, l'energia, l'operosità veramente encomiabile delle due illustri notabilità tedesche, come ci fa credere la pubblicazione dei due primi volumi in meno di un anno, e l' inizio della stampa del terzo.

L'opera dovrebbe esser coronata dal più lusinghiero successo, che vorrà certamente aumentare, quando si pensi che la pubblicazione di questa Enciclopedia o Dizionario mondiale, si può segnalare quale un vero avvenimento d' importanza universale per la Storia dell'Arte.

WALTER BOMBE.

CONTE VINCENZO ANSIDEI — *Ricordi nuziali di Casa Baglioni* — Perugia, Unione Tip. Coop. IV Giugno MDCCCCVIII.

Certi momenti della storia per la drammaticità degli eventi, per la fisionomia spiccata e indimenticabile delle figure che in essi si agitano, sembrano più immaginazioni della fervida fantasia d' un artista, che fedele racconto di realtà. Di tali è indubbiamente quel periodo in cui in Perugia rifulse la potenza della famiglia *Baglioni*, alle vicende di essa intrecciandosi indissolubili quelle della città. Il Conte ANSIDEI che della storica casata già in un altro suo studio aveva formato oggetto di eruditissime e originali indagini, in questo nuovo lavoro (pubblicato per nozze Oddi Baglioni — Caetani d'Aragona Laurenzana, e che in seguito all' insistenze di molti egregi studiosi riapparirà in un prossimo fascicolo del « Bollettino della R. Deputazione Umbra di Storia Patria ») prosegue intorno ad essa le sue dotte e feconde ricerche.

Ricordi nuziali è intitolato poichè prende argomento da alcuni solenni parentadi contratti dai Baglioni — *Pandolfo* con *Caterina Orsini*, *Braccio* con *Atanasia Sforza*, *Grifone* con *Atalanta* dello stesso sangue Baglioni, *Astorre* con *Lavinia Colonna*, *Grifonetto* con *Zenobia Sforza* — ma in esso oltre che illustrare le conchiuse nozze, l'A. sintetizzando ciò che ne hanno scritto gli storici, e, quel che più monta, sulla scorta e alla luce di nuovi e interessantissimi documenti, ritrae brevemente ma efficacemente la intiera figura di tali personaggi nella scena stessa dei fatti generosi e fieri, lucenti di gloria o grondanti di sangue, dei quali essi furono attori. E il sagace e prudente Polidoro, Braccio, il signore magnifico nell' arti della guerra e della pace, Atalanta, così soave nell'amore come virile, nel dolore, Grifonetto « *il bello e infame fiore* », Astorre, il cavaliere senza paura così

miseramente spento, sono dall' A. rievocati con felici tratti e con rigida verità di narrazione, se pur forse con una lieve propensione ad indulgere nel giudizio, E questo è l' unico appunto che gli potremmo fare, se proprio fossimo costretti a doverne fare a un così geniale lavoro. I pregi poi di esso, come di quanto esce dalla penna del Conte Ansidei — indagine coscienziosa, erudizione sicura, forma eletta — non han bisogno che ora noi qui ne facciamo le lodi.

Il P. Giuseppe Bucefari in una piccola monografia « *Farneto - Il Convento e i dintorni* (Roma - Tip. Pontificia dell' Istituto Pio X (1908) « raccoglie alcune interessanti notizie su questo tranquillo asilo dei Minori, a cui si collegano alcuni episodi della vita del Poverello, la cui figura vi aleggia intorno nella dolce poesia della tradizione viva e non interrotta.
Oltre alle memorie serafiche l'A. opportunamente accenna anche all' interesse che il luogo, e più ancora altri vicini, quali l'antico cenobio di *S. Giustino*, quello di *Caprignone* e la Badia di *Vallingegno*, ora deperenti in misero abbandono, possono avere nei loro avanzi di architettura e di pitture per l' artista e lo storico.

Arnod Goffin. *Pinturicchio*, Paris, H. Laurens, 1908.

È uno degli eleganti volumetti della serie « *Les grands Artistes* » e precisamente il 44° e l'ottavo di quelli consacrati a pittori italiani. Di carattere puramente divulgativo, corredato da 24 illustrazioni, si legge con vero interesse non solo perchè riassume tutti i risultati della critica più recente intorno al maestro, ma dà anche qualche giudizio nuovo e che noi condividiamo in parte, come ad esempio, il riconoscere della scuola di Bernardino dipinti a lui dati anche da Corrado Ricci, dallo Steinmann e dal Berenson. L' A. è innamorato del soggetto, ma senza iperbolici entusiasmi ; conosce molto bene l'età in cui fiorì l'artista, l'ambiente in cui nacque ed operò, ne caratterizza vivamente l' indole e gli ideali ; ma perchè tornare alla vecchia ortografia del soprannome di Bernardino, errata etimologicamente e storicamente e per fortuna abbandonata ormai da tutti, tranne dal Goffin. Ma è questo l' unico difetto del simpatico volume, nel quale la vita del *Pintoricchio* è narrata in tre distinti capitoli : 1° *Gli anni della giovinezza ;* 2° *A Roma ;* 3° *Nell' Umbria e a Siena.* Nel primo, che è il più difficile per l'oscurità che avvolge quel periodo della vita del pittore, come anche del Vannucci, il G. traccia un rapido quadro della genesi e dello sviluppo della pittura umbra, dedica pochi, ma succosi periodi a Fiorenzo di Lorenzo ch'egli giustamente paragona al corvo vestito, per merito di certa critica, con le penne del pavone, accenna alla stretta analogia tra l' arte giovanile del Betti e quella di Pietro, la cui produzione è appunto in gran parte affibbiata al problematico Fiorenzo, analogia che apparisce nei lavori della Sistina, per scomparire più tardi quando ognuno dei due seppe trovare nella propria carriera l' espressione più individuale del suo genio. Negli altri due il biografo procede sicuro ; non vi sono problemi da risolvere, incognite da illuminare, quindi cose nuove non dice nè potrebbe dirne; notiamo soltanto che per il G. gli affreschi della Cappella Baglioni in S. Maria Maggiore a Spello sono i più rappresentativi dell' arte del maestro, appunto perchè questi vi lavorò senza soverchio aiuto di garzoni e di scolari, come invece per la vastità delle commissioni era stato costretto di fare nelle Sale Borgia e doveva fare pochi anni dopo nella Libreria del Duomo di Siena : anche qui l'A. a parer nostro ha detto giusto. Dobbiamo insomma congratularci che in Francia, nella quale gli studiosi dell' arte non così facilmente spendono la loro attività su quella che non è prodotto del loro paese, il Betti abbia trovato chi ne diffonderà il nome e la fama e gli acquisterà nuovi ammiratori. Il nostro pittore lo merita ; a lui il tempo ha reso giustizia e non accenna a decrescere la corrente di simpatia e d' entusiasmo che da un trentennio in qua ha saputo produrre questo fantastico e delicato maestro, che, per dirla col Goffin, ha cantato più soggetti col linguaggio semplice ed ingenuo d' un menestrello.

G. L.

Direttori : Briganti dott. Francesco
Cristofani prof. Giustino

Panti Giuseppe - *Gerente responsabile.*

Perugia, Stab. Tip. V. Bartelli &. C.